84a

W. DAVID SIEVERS
Profesor de artă dramatică
Long Beach State College
California

REGIE DE TEATRU

12741

Traducerea - L.Cernaşov

C U P R I N S

CAPITOLUL	Pagina
I. Valorile şi scopurile teatrului educativ	1
II. Alegerea pieselor	1o
III. Baza pentru regizor şi actor	
Improvizaţia	A
IV. Interpretarea regizorală a piesei	19 a
VI. Lucrul cu actorii	44
VII. Compoziţia	71
VIII. Mişcarea	1oo
X. Caracterizarea	115
XI. Ritm şi culminare	137
XII. Perioada de repetiţii	152
XIII. Teatru cu scenă centrală	172

CAPITOLUL I

Valorile şi scopurile teatrului educativ

I. Introducere

Unii critici ai educaţiei moderne au adus teatrului acuzaţia că ar fi o pierdere de timp, un lux costisitor, o distracţie vană. De aceea profesorul de artă dramatică din zilele noastre trebuie să fie pregătit a justifica programul său în faţa superiorilor, decanilor, conducerii şcolilor, părinţilor şi publicului. Pentru a o face el trebuie să fie perfect lămurit asupra valorilor şi scopurilor teatrului educativ ; regizorii buni nu numai că înţeleg aceste valori, ci cred în ele cu pasiune.

II. Moştenirea teatrului educativ.

Multe din marile figuri ale civilizaţiei occidentale au scris pentru teatru. Începînd cu saltimbanţii şi bufonii, teatrul a atras pe Eschil şi Sofocle cu viziunea lor măreaţă asupra rolului omului în univers, pe Euripide cu umanitarismul lui plin de compasiune, pe Shakespeare cu caracterele şi poezia sa vibrantă, pe Molière, Sheridan şi Shaw cu satira lor catalitică a slăbiciunilor omeneşti, pe Goethe - ultima dintre minţile universale ; pe Ibsen cu critica sa mereu actuală a societăţii burgheze ; pe Cehov care a arătat lumii cum să observe cele mai mici detalii care alcătuiesc caracterul uman ; pe Strindberg şi O'Neil care au pătruns dincolo de suprafaţa motivării psihologice. Viziunea umanistă şi valorile durabile ale acestor scriitori sînt cele mai accesibile deoarece au fost întruchipate în teatru - această formă de artă atît de atractivă care permite atît participarea emoţională cît şi pătrunderea intelectuală. Teatrul este cea mai umană formă de artă deoarece a avut întotdeauna ca su-

biect viaţa omului şi destinul său. Din timpuri străvechi teatrul a fost un mijloc de a învăţa prin acţiune, prin participare activă (însuşi cuvîntul dramă vine de la verbul grecesc a face).

A. Mostenirea clasică

In Atena antică, unde s-a născut democraţia şi teatrul, teatrul era în mare cinste ca o instituţie civică, educativă şi religioasă. Eschil, Sofocle şi Euripide au lăsat omenirii o moştenire de poezie, măiestrie dramatică, fălozofie şi înţelegere a caracterului uman, care n-a evoluat prea înalt în 2400 ani. Platon, conştient de valoarea educativă a teatrului remarcă " ... poeţii dramatici sînt familiarizaţi nu numai cu toate artele, ci şi cu toate lucrurile omeneşti legate de virtute şi semviciu, precum şi cu lucrurile divine. Grecii îşi iubeau teatrul într-atît încît un grup de prizonieri atenieni capturaţi în războiul Peloponesiac au fost eliberaţi datorită faptului că au ştiut să recite pe de rost unele pasagii din Euripide.

Iar Aristotel, primul critic dramatic din lume şi-a încheiat existenţa ca educator şi tutore al unui personaj nu mai puţin celebru - Alexandru cel Mare.

B. Mostenirea Renaşterii

Există o mărturie despre o piesă care a fost jucată la Universitatea din Oxford înainte de descoperirea Americii de către Columb ; către sfîrşitul sec. XVI aproape în toate şcolile a fost introdus studiul teatrului grec şi roman. Invăţaţii din Renaştere utilizau aceste piese ca un mijloc pentru reînvierea interesului pentru clasicism, de îmbunătăţire a vorbirii studenţilor şi de trezire a interesului lor pentru studiul limbilor greacă şi latină. Departe de a fi un "fleac", teatrul era tratat atît de serios la Universitatea din Cambridge ; încît potrivit unui regulament din 1546 era ameninţat cu eliminarea orice student care refuza să accepte un rol sau să asiste la un spectacol.

.///.

C. Mostenirea americană

Teatrul educativ din America este aproape tot atît de vechi ca şi colăniile înseşi. In cursul sec. XIX tragediile şi comediile greceşti şi romane au fost jucate regulat în multe colegii şi şcoli secundare, deseori în original. De regulă aceste spectacole erau extraşcolare ; includerea actuală a artei teatrale în programul colegiilor a început cu prof. S.P.Baker care a predat dramaturgia în celebrul atelier 47 la Harvard şi mai tîrziu la Yale. Printre studenţii săi s-au numărat E. O'Neill, S.N. Behrman, Sidney Horward Philip Barry, Robert Sherwood şi George Abbott - nume care au transformat teatrul american. De la impulsul dat de Baker, montarea pieselor a fost treptat recunoscută ca nu mai puţin demnă de credit academic decît studiul literare al teatrului, iar cursurile de artă dramatică, regie, tehnică scenică, lumini şi costume şi-au cîştigat locul de componente necesare în programul general care dezvoltă obiectivele teatrului educativ.

Există astăzi peste 1.5oo colegii şi universităţi care practică teatrul educativ ; Asociaţia americană a Teatrului Educativ care cuprinde cca. 4.ooo membri, a constatat că membrii ei au montat 848 piese diverse între 1958-59, la care au participat 79.71o studenţi şi au asistat cca. 2.75o.ooo spectatori. Cu toate că nu s-a făcut un recensămînt exact al tuturor şcolilor superioare din SUA care montează piese, Societatea Thespiană Naţională, formată din grupurile dramatice ale şcolilor superioare cuprinde 2.128 şcoli afiliate şi evaluează că aceste şcoli membre au montat cca. 5873 piese lungi în cursul stagiunii 1959-6o.-

Din cele de mai sus rezultă că teatrul educativ are o veche şi onorabilă tradiţie. Accentul nostru principal în educaţie este tehnic şi ştiinţific, dar tehnologia epocii spaţiale se poate dovedi un monstru dacă nu se află în mîinile unor indivizi umani, cu o educaţie liberală. Omul are nevoie mai mult ca oricînd să se concentreze asupra resurselor sale lăuntrice pentru a realiza

o viaţă mai plină acum cînd ştiinţa i-a dat o forţă incomensurabilă şi o zi de muncă mai scurtă decît au putut visa vreodată strămoşii săi.

III. Valori ce rezultă din jucarea de piese în scoli şi colegii.-

A. Valori atît pentru participanţi cît şi pentru public.

1. Educaţie liberală în adîncime şi lărgime.

a) O înţelegere profundă a caracterului uman aşa cum este reflectat în literatură. A înţelege complet psihologia unui personaj dintr-o piesă bine scrisă înseamnă a cunoaşte ceva mai mult natura umană şi pe sine însuşi. Regizorii şi actorii lucrează "à rebours" de la efect la cauză, descoperind suficiente motivări sau factori psihologici pentru a justifica şi a garanta deznodămîntul descris de autor. In felul acesta teatrul este un laborator viu pentru studiul psihologiei în acţiune, iar un actor care joacă, un regizor care interpretează şi (într-o măsură mai mică) un spectator care simte împreună cu un Willy Loman, Nora, Oedip sau Macbeth îşi va spori inevitabil maturitatea de înţelegere, identificîndu-se cît mai complect cu personajul, ~~pentru a-l~~ ceea ce-l va ajuta să-şi rezolve problemele ~~şi învăţînd~~ sau să evite greşelile personajului în cel mai rău caz.

b). Lărgirea experienţei de trăire care permite studentului să trăiască substitutiv vieţiile şi emoţiile oamenilor din alte secole sau din ţinuturi îndepărtate, sporindu-şi cunoaşterea şi posibilitatea de apreciere a altor naţiuni, culturi şi oameni. Pregătirea sau asistarea la spectacole ca "Vrăjitoarele din Salem", "Ciocîrlia", "Grîul e verde", "Ceainăria lui August Moon" sau "Antigona" poate duce la dezvoltarea dorinţei de a citi istorie, literatură, biografii sau antropologie. Un student care are un bagaj considerabil de lectură dramatică trebuie să înceapă studiul captivant al ştiinţelor umaniste, care duce la înţelegerea

omului şi a culturii sale, a prezentului său şi la evaluarea viitorului în lumina trecutului.

2. Gustul pentru literatură.

a) Teatrul educativ la toate nivelurile are datoria de a forma şi a cultiva gustul pentru un teatru şi o literatură dramatică de valoare. In lipsa unui teatru naţional în America, singurele spectacole cu piese clasice de autorii greci, Shakespeare Molière, Sheridan, Shaw sau O'Neill pe care le poate vedea un student sînt cele prezentate în şcoli şi colegii. Totuşi noi prieteni ai teatrului clasic se recrutează numai atunci cînd piesele se bucură de o punere în scenă ireproşabilă.

b) Intr-o epocă în care televiziunea nu este decît unul din numeroasele stimulente care se întrec în captarea atenţiei studentului, orice lucru care îl încurajează pe student să citească şi să-şi lărgească interesele literare trebuie salutat de educatori şi părinţi. Prin aducerea literaturii la viaţă teatrul are puterea unică de a dezvolta minţile tinere şi de a deschide perspective noi pentru tezaurul aflat în cărţi.

c) Posibilitatea pentru actori şi public de a trăi frămîntările, fie comice sau tragice, ale unor personaje consistente din marile opere clasice sau moderne ale literaturii dramatice, ale căror acţiuni reafirmă tema străveche a teatrului - demnitatea omului, valoarea vieţii individuale, forţa spirituală a eforturilor în vederea realizării unui scop şi piedicile întîlnite în cale care dau naştere suferinţelor lor.

3. Dezvoltarea discernămîntului critic.

Aprecierea unui teatru de calitate trebuie să dezvolte discernămîntul critic care va modela şi va influenţa gustul studentului în alegerea scenariilor. Cunoaşterea teatrului de calitate, servindu-i ca punct de reper, îi va permite să recunoască mai uşor o operă, un joc şi un spectacol superior în

televiziune şi film şi să respingă ceea ce este inferior şi banal.

B. Valori suplimentare pentru public.

1. Împărtăşirea unei experienţe emoţionale cu alţii: Teatrul permite individului să-şi compare propriile sale reacţii cu acelea ale celorlalţi spectatori şi de a experimenta contagiunea rîsului şi lacrimilor. Discutarea şi evaluarea piesei, schimbarea impresiilor cu alţii şi împărtăşirea unei experienţe emoţionale se numără printre adevăratele satisfacţii pe care le oferă vizionarea unei piese. Toate artele în afară de teatru pot fi percepute şi gustate în singurătate ; numai pentru teatrul viu omul trebuie să iasă din izolarea sa şi să facă cauză comună cu ceilalţi.

2. Educarea viitorilor spectatori de teatru.

Dragostea pentru teatru, dacă este formată în şcolile superioare sau colegii, poate rămîne ca o activitate în timpul liber şi poate oferi satisfacţii pentru o viaţă întreagă. Si dacă teatrul profesionist va supravieţui în America, trebuie creiat un public nou din mijlocul tinerilor.

3. Cunoaşterea noilor tendinţe în teatru.

Teatrul este un mijloc pentru a a ţine la curent pe spectatori cu ceea ce s-a gîndit şi s-a simţit în alte ţinuturi de pe glob, cu ce au de spus marii dramaturgi şi ce căi au găsit ei pentru a o face.

C. Valori suplimentare pentru protagonişti.

1. Un program îmbogăţit pentru studenţii şcolilor superioare.

a) Cu toate că un procent foarte mic de studenţi din şcolile superioare se dedică artei teatrale, mulţi dintre cei ce se pregătesc pentru colegii vor fi mai apţi şi mai dezvoltaţi datorită participării lor la activitatea teatrală, această experienţă completă care implică valori intelectuale, emoţionale,

spirituale şi fizică. Asemenea studenţi vor găsi stimulente în ideile marilor dramaturgi, o relaxare emoţională în repetiţii şi echilibrul necesar într-un program academic încărcat cu matematică şi alte ştiinţe.

b) Teatrul dă o pregătire excelentă pentru viitoarele cadre conducătoare în toate domeniile vieţii. Un număr foarte mare al conducătorilor americani în afaceri, profesiuni, ştiinţă şi politică au urmat arta dramatică în şcoli şi colegii. Părinţii şi educatorii îşi dau tot mai mult seama de importanţa ~~pentru~~ de a putea ţine pasul cu ceilalţi de a putea asuma răspunderi şi de a găsi expresii adecvate pentru imaginaţie.

2. Dezvoltarea personală şi maturizarea psihologică.

a) Pentru studentul mediu cît şi pentru cel superior teatrul este o posibilitate excelentă de a-şi spori maturitatea psihologică. Atît prin distribuirea în rol cît şi în cursul repetiţiilor un regizor sensibil indică studentului cum apare aceasta în ochii altora, cum comunică şi cum îi impresionează pe alţii. Simţul publicului, o calitate esenţială în multe profesiuni de la comerţ pînă la diplomaţie, este conştiinţa de sine în raport cu alţii. Echilibrul, încrederea în sine, un orizont mai larg, sentimentul realizării personale pot fi tot atîtea derivative ale experienţei teatrale. Teatrul în şcoli a fost denumit " o probă de viaţă pentru găsirea măsurii proprii".

b) Ca un debuşeu terapeutic pentru emoţii - în special cele ostile - teatrul educativ aduce o contribuţie considerabilă la sănătatea minţii. În afară de teatru există prea puţine debuşeuri în cultura noastră pentru impulsurile agresive şi ostile (cu excepţia fotbalului şi boxului) ; actorul care şi-a cheltuit amărăciunea sau agresivitatea jucînd aceste emoţii pe scenă va avea mai puţină nevoie de a le descărca în viaţa sa profesională.

c) Intr-o măsură mai mare decît publicul, actorul se identifică cu personajul pe care îl joacă şi astfel descoperă

fațete noi ale personalității sale, noi idealuri și țeluri pentru propria sa viață, precum și un text valoros, care atunci cînd e memorizat stăruie în general mai mult timp în minte decît simpla lui lectură.

3. Dezvoltarea artei vorbirii.

a) Stăpînirea vocii și a dicțiunii este una din valorile cele mai evidente ce derivă din experiența teatrală. O bună parte din aceasta o constituie într-adevăr antrenamentul urechii pentru sesizarea dialectelor, argoului, a ticurilor verbale, a unei vorbiri neglijente și a încordării inutile a aparatului vocal. Cu toate că repetiția pentru un spectacol public nu este locul indicat pentru o muncă de remediere a vorbirii, multe din problemele de vorbire sînt la rădăcină emoționale și pot fi tratate cel mai bine. într-o atmosferă creatoare în care studentul are posibilitatea să joace pe altcineva decît pe sine însuși.

b) Formarea vocabularului și utilizarea limbii sînt mult îmbunătățite datorită asocierii intime cu o piesă de calitate, ceea ce are loc în tot timpul repetițiilor. Învățînd să aprecieze stilul lingvistic, fraza și alegerea cuvintelor la un mare dramaturg, studentul va îmbunătăți inevitabil vocabularul și obișnuințele lingvistice.

4. Perfecționarea mișcării și coordonării.

a) Controlul corpului, gesturilor și posturilor (atitudinilor) proprii precum și eliberarea de încordare se datorează acelorași factori cari contribuie la perfecționarea vorbirii. Portul costumelor are un efect aproape magic în eliberarea studentului de timiditate și stîngăcie.

b) Teatrul și în special teatrul muzical oferă posibilitatea de a disciplina corpul în vederea unei bune coordonări, a ritmicității, a asocierii vorbirii cu mișcarea etc.

5. Valori colective și sociale.

a) Participarea într-o producție teatrală satisface

nevoia studentului de identificare şi apartenenţă la un grup social. Cea mai modestă atribuţie de culise, ca mutarea unui element de decor sau tragerea cortinei contribuie la succesul spectacolului şi îl îndreptăţeşte pe student.să spună "spectacolul nostru". Faptul că teatrul absoarbe şi satisface emoţiile unui grup îl face să fie o armă puternică împotriva delicvenţei minorilor.

b) Prin faptul că o producţie teatrală este o activitate de echipă, ea cere devotament la repetiţii, disciplină, un simţ de răspundere faţă de grup, precizie în spectacol şi priceperea de a lucra constructiv cu alţii în vederea atingerii unui ţel artistic comun.

6. Descoperirea aptitudinilor şi dezvoltarea iscusinţelor.

Indemînarea profesională şi priceperea de a-şi organiza recreaţia în viaţă devine tot mai importantă pe măsură ce ziua de muncă descreşte. Toate iscusinţele teatrale au bune aplicaţii în timpul liber care merg pînă la asociere cu teatrele de amatori. - foarte răspîndite în ţară - precum şi cu diferite grupări religioase şi de tineret.

C. In fiecare grup de studenţi există unii cu talente deosebite, care dacă rămîn nedezvoltate, constituie o risipă neproductivă de resurse umane. Aceşti studenţi au nevoie de îndrumare şi încurajare la alegerea carierei lor viitoare. Deşi teatrul profesionist, filmul şi televiziunea, nu pot absorbi decît un număr restrîns de oameni calificaţi, există totuşi o nevoie tot mai mare de profesori de vorbire şi teatru, regizori, regizori tehnici, scenografi, costumieri şi specialişti în teatrul de copii în teatrele de amatori.

D. Valori suplimentare pentru şcoala însăşi.

Dacă programul teatrului educativ înfăptuieşte multe sau toate ţelurile de mai sus, el îşi justifică întru totul

existenta. Dar pe lîngă aceste valori, directorii pot avea în vedere valorile specifice ale teatrului în raport cu programul şcolar ca atare.

1. Valoare de relaţii publice.

Părinţii şi societatea în general trebuie să cunoască activitatea şi preocupările intelectuale ale şcolii şi studenţilor. Un program teatral efectiv poate adăuga mult la prestigiul scolii sau colegiului în comunitatea respectivă. De aceea regizorul sau profesorul trebuie să salute orice ocazie pentru a demonstra munca studenţilor săi în faţa publicului.

2. Un regizor serios trebuie să găsească modalităţi de colaborare cu alte sectoare publice pentru a lărgi baza de sprijin din partea publicului.

3. Sporirea fondurilor şcolii.

Deşi teatrul are putinţa de a spori veniturile scolii, în teatrul educativ regizorul trebuie să se ferească de a lăsa ca acest obiectiv să capete prioritatea faţă de scopurile educative enumerate mai sus.

CAPITOLUL II

Alegerea pieselor

1. Un regizor de teatru trebuie să fie foarte citit în materie de literatură dramatică şi trebuie să fie mereu la curent cu tot ce apare nou în acest domeniu, fără a neglija să recitească piesele mai vechi. Se recomandă a nu alege niciodată o piesă pentru montare numai pe baza unei singure lecturi sau vizionări ci de a o citi din nou avînd în minte spectacolul planuit.

2. Criterii de alegere. Examinînd diverse piese pentru o eventuală punere în scenă trebuie să se pună următoarele întrebări care să-l ajute pe regizor sau colectivul responsabil pentru

alegerea piesei:

A. Este o piesă bună ?

Acesta trebuie să fie considerentul primordial în alegerea piesei. Regizorul trebuie să fie capabil să aprecieze o piesă din p.d.v. literar şi teatral. Chiar şi actorii de profesie nu reuşesc uneori să salveze o piesă slabă, fără a mai vorbi de studenţi.

O listă de control cu care să poată fi confruntată o piesă bună trebuie să cuprindă următoarele considerente:

1. Ca formă

a) Piesa ţine treaz interesul sau te "distrează" ?

Elementul distractiv nu este un scop lipsit de valoare. O piesă este distractivă dacă trezeşte, menţine şi în cele din urmă satisface interesul publicului. Dacă o piesă nu poate face aceasta, nu contează celelalte calităţi pe care le poate avea. Piesele mari au această însuşire şi chiar într-o mare măsură.

b) Dacă face parte din "teatrul de calitate" ?

Strîns legată de elementul distractiv este problema cît de bine "se va prezenta" pe scenă.

1. Dacă pune bine în valoare elementele spectacolului decorurile, luminile, costumele, mişcarea, culoarea.

2. Dacă situaţiile suscită reacţia adecvată din partea publicului.

3. Dacă are "suspens" şi acţiune suficientă.

4. Dacă face ca publicul să se intereseze de destinul personajelor.

C. Dacă intriga se desfăşoară logic şi interesant?

1. Dacă povestea este destul de mare pentru a absorbi una, două sau trei ore din timpul spectatorilor.

2. Dacă povestea se desfăşoară veridic şi convingător din premizele ei originale.

3. Dacă piesa "mişcă" sau ajunge la un nivel pe care un public modern este îndreptăţit să-l ceară. Dacă scenele crează momente de mare tensiune.

d) Dacă limbajul este elocvent şi memorabil ?

1. Dacă autorul vorbeşte prin personajele sale, fie în proză sau versuri, cu expresivitate mărită.

2) Dacă piesa cuprinde pasagii care exprimă ideile mai bine decît le-ar putea formula spectatorii şi sînt deci demne de a fi citite.

3. Dacă alegerea şi aranjamentul cuvintelor este inedit, viu şi adecvat personajelor.

e) Dacă forma piesei este potrivită pentru exprimarea temei sau conţinutului ei?

2. Ca conţinut.

a) Care este semnificaţia piesei sau ce are ea de spus ?

1. Dacă tema este valoroasă.

2. Dacă tema are vreo legătură cu viaţa prezentă.

b) Piesa este bazată pe o observaţie adevărată ?

1. Dacă autorul a observat un fragment de viaţă cu onestitate şi pătrundere.

2. Dacă şi-a reflectat observaţiile cu o anumită finalitate.

c) Piesa cuprinde caracterizări pregnante ?

1. Dacă personajele sînt reale şi tipice.

2. Dacă sînt interesante ca oameni, dacă au colorit, sînt contrastante şi memorabile.

3. Dacă justificările lor sînt logice şi convingătoare

4. Dacă autorul cunoaşte psihologia umană - dacă aruncă o lumină asupra comportării sau doar o descrie.

2 d) Piesa conţine valori durabile ?

1. Dacă se referă la emoţii şi experienţe umane universale

2. Dacă autorul leagă situaţiile specifice de realităţi mult mai l rgi.

B. Piesa este actuală ?

1. Dacă se referă la nevoile şi interesele unui public contemporan.

O piesă poate satisface cele mai multe din criteriile de mai sus şi totuşi să nu fie destul de actuală într-o perioadă istorică dată. Cu toate micile variaţii de moment, teatrul clasic are calitatea de a-şi păstra semnificaţiile majore de la o generaţie la alta.

2. Dacă piesa poate fi prezentată în aşa fel încît să sugereze o paralelă între concepţiile autorului şi problemele prezente. Vrăjitoarele din Salem, Procesul maimuţelor şi Judecata din Andersonville leagă efectiv probleme istorice de echivalentele lor contemporane.

C. Piesa este potrivită pentru publicul şi protagoniştii respectivi ?

Alegerea unei piese, în special la nivelul unei şcoli superioare este un lucru greu şi delicat; regizorul trebuie să fie conştient de problemele potenţiale şi trebuie să împartă cu colegii săi educatori sarcina de a perfecţiona treptat gusturile şi aprecierile publicului lor, de a învinge intoleranţa şi vederile înguste şi de a crea o concepţie despre lume umanitară.

1. Regizorul trebuie să-şi cunoască publicul. O piesă care poate produce tulburări într-o comunitate mai puţin urbanizată.

2. Regizorul trebuie să aibă curajul opiniilor sale. El poate fi pus în situaţia de a trebui să ducă o campanie plină de tact şi răbdare pentru a-şi convinge directorul că un repertoriu inofensiv nu îndeplineşte întru totul sarcinile unui teatru de educaţie. Directorii trebuie să aibă încredere în bunul gust, discernământul şi integritatea regizorului şi să nu încerce mereu să cenzureze sau

./.

să modifice o piesă înainte de prezentarea ei.

3. Pentru a se putea bucura de aceastălibertate regizorul trebuie să accepte responsabilitatea unei autocenzurări şi a une judecăţi mature.

a) Scopul său nu trebuie să fie de a şoca pe alţii numai din plăcerea de a fi îndrăzneţ, său să facă experienţe în dauna ţelurilor sale finale.

b) Inteaţia dramaturgului trebuie să fie un considerent călăuzitor.

c) O piesă controversată ar putea fi propusă pentru meritele ei literare. Totuşi regizorul trebuie să ia în considerare influenţa generală pe care ea o poate avea asupra studenţilor şi a publicului; el trebuie să-i educe, mai curînd făcîndu-i să urce nişte trepte uşoare decît înălţimi greu de escaladat. Sînt momente cînd ţelul final, de a face ca teatrul său să se bucure de apreciere, trebuie să prevaleze asupra preferinţelor personale în alegerea pieselor.

d) Domeniile cele mai dificile în alegerea pieselor pentru şcolile superioare sînt: fumatul, băutura, indecenţa şi re laţiile între sexe.

e) Regizorul unui teatru şcolar trebuie să hotărească dacă unele mici abateri sînt justificate. Anumite acţiuni şi cuvinte pot fi deseori omise fără a aduce prejudicii piesei. Totuşi este mai bine să se renunţe la montarea unei piese decît să se ajungă la modificări care denaturează intenţia autorului.

4. Lăsînd la o parte factorul negativ, de a nu depăşi prea mult moravurile unei comunităţi, calităţile pozitive pe care trebuie să le aibă o piesă pentru a fi potrivită pentru montare, sînt:

a) Preponderenţa acţiunii faţă de conversaţia statică

b) Roluri c re se încadrează în structura intelectuală şi emoţională a tinerilor actori.

./.

c) Roluri care oferă echipei posibilitatea de a creşte

d) Piesa poate conta pe o echipă potrivită ?

1. Distribuţia rolurilor masculine şi feminine este potrivită pentru echipa respectivă ?

2. Sînt prea multe roluri de caracter maturi pentru un grup de actori tineri ?

3. Succesul piesei depinde de un rol major care care o interpretare strălucită ?

4. Rolurile suscită interesul actorilor ?

e) Cerinţele scenice ale piesei pot fi satisfăcute ?

1) Câte schimbări de decor cere piesa ?

2) Cît de complete sau realist detaliate trebuie să fie decorurile ?

3. Care sînt problemele schimbărilor de tablouri ?

4. Există suficiente forţe şi timp pentru confecţionarea decorurilor ?

f) Bugetul existente este potrivit pentru piesă ?

Elementele care apasă greu asupra bugetului sînt:

1. Decorurile care nu există încă în cantitate suficientă

2. Costumele

a) Dacă piesa este de epocă, costumele pot fi confecţionate închiriate sau luate din depozit ?

b) Cît de numeros este grupul care trebuie să fie costumat

3. Perucile (de obicei scumpe de închiriat)

4. Drepturile de autor

a) Regizorul trebuie să considere ca o datorie etică şi educativă plata drepturilor de autor. Nimic nu justifică eschivarea de la această datorie.

b) Drepturile de autor sînt rareori o povară majoră asupra întregului buget. De aceea a pr fera "Piesele pentru un buget redus" sau "Piesele de zece dolari" în dauna meritelor dramatice

./.

este o politică mioapă.

c) Dacă o piesă este mai veche de 56 ani ea devine patrimoniu public şi este liberă de orice drepturi de autor.

5. Recuzită

Unele piese de salon cer mobilă elegantă care trebuie cumpărată sau închiriată.

6. Publicitatea

Anumite piese pot avea nevoie de o publicitate mai mare decît altele pentru a atrage publicul.

g) Piesa se potriveşte cu restul repertoriului stagiunii ?

1. O stagiune bine echilibrată trebuie să aibă varietate, să satisfacă cele mai diferite gusturi şi să cuprindă piese din bogata moştenire a literaturii dramatice.

2. Alegerea piesei trebuie să se facă în funcţie de ceea ce s-a jucat recent în toate teatrele locale.

3. Repertoriul stagiunii trebuie să prezinte un echilibru între piesele serioase şi piesele uşoare, clasice şi moderne, piese de reţetă şi piese pentru satisfacerea exigenţelor estetice ale unei elite.

4. Piesele care prezintă exigenţe sporite faţă de regia tehnică şi costume trebuie să alterneze cu altele mai puţin exigente.

5. Fiecare generaţie de studenţi în cursul celor 4-5 ani de studii trebuie să vizioneze unele din piesele marilor clasici ai dramaturgiei universale. Altfel teatrul într-o şcoală superioară îşi pierde dreptul de a se numi teatru educativ.

6. Cînd sînt potrivite, piesele originale trebuie deasemenea puse în scenă ca un mijloc de încurajare a tinerelor talente.

4. In sfîrşit, piesa solicită pe regizor, pe actori şi personalul tehnic, trezindu-le imaginaţia şi dorinţa de a o juca.

III. Resurse pentru alegerea piesei.

Pentru a alcătui o stagiune din piesele care satisfac cele

opt condiţii de mai sus, regizorul trebuie să cunoască sursele la care poate recurge. Mai întîi el trebuie să cunoască clasificarea convenţională a pieselor după tipuri.

A. Tipurile de piese

Desi elementele unui tip de piese pot fi găsite în altul, aşa cum se întîmplă în general în teatrul modern, se pot distinge în linii mari următoarele tipuri :

1. Tragedia: o operă serioasă cu o anumită semnificaţie în care eroul lupă să invingă obstacole uriaşe, dar la urmă este copleşit de ele (Ex.Hamlet)

2. Comedie: o operă umoristică în care eroul reuşeşte să invingă obstacolele (Ex. A 12-a noapte)

a) Comdia înaltă sau comedia de moravuri: o lucrare care în general îşi ia personajele din păturile superioare ale societăţii şi umorul ei depinde de comicul verbal.(Ex. Rivalii, Importanţa de a fi serios)

b) Comedia „joasă" sau farsa : o lucrare care depinde mai puţin de comicul verbal, decît de acţiunea fizică, de situaţii caraghioase şi de întîmplări neprevăzute (Ex.Mătuşa lui Charley)

3. Drama : o operă serioasă la bază dar care nu se termină prin moartea eroului. Cele mai multe piese moderne intră în această categorie (Ex.Menajeria de sticlă)

4. Melodrama: o piesă serioasă, de obicei cu un deznodămînt fericit, în care este multă acţiune fizică, suspensă şi un conflict puternic.

5. Satira: o comedie cuprinzînd o critică socială şi ridiculizarea slăbiciunilor umane şi a absurdităţilor în comportare.(Ex.Revizorul)

B. Editurile de teatre.

Regizorul trebuie să fie trecut pe lista editurilor pentru

./.

a primi ultimele cataloage de piese publicate.

C. Resursele bibliografice

Pentru a fi la curent cu ceea ce fac alţii, regizorul trebuie să citească diversele periodice de specialitate.

W.DAVID SIEVERS - REGIE DE TEATRU

CAP. III (pag.)

Baza pentru regizor şi actor - Improvizaţia

I. Introducerea

Inainte de a porni la studiul tehnicii de montare a unei piese, este util atît pentru regizorul începător, cît şi pentru actor să dobîndească o anumită experienţă într-o altă formă a artei teatrale care pe lîngă faptul că dă o bază solidă în tehnica regiei, are şi aplicaţii extrem de valoroase în sine în pregătirea actorului precum şi în clasele de artă dramatică din şcolile superioare. Este vorba de metoda improvizaţiei.

Improvizaţia era cunoscută actorilor cel puţin de pe vremea comediei dell/arte din sec. XVI şi era probabil folosită şi de mimii comici ai Greciei antice, ea a fost reînviată de Stanislavski în dorinţa de a regăsi naturaleţea şi prospeţimea într-o epocă de actorie stereotipă. Improvizaţia este mai apropiată de viaţă decît piesa repetată, deoarece păstrează spontaneitatea şi caracterul inedit pe care regizorul unei piese obişnuite se străduieşte să le obţină uneori cu preţul unor eforturi penibile.

Studiul regiei trebuie să înceapă de aceea în mod logic cu o cercetare creatoare a materiei ş teatrului - viaţa reală; a studia regulile tehnicii înainte ca studentul că fi învăţat să aducă viaţa pe scenă simplu şi veridic înseamnă a pune ca ruţa înaintea calului.

II. Scopurile improvizaţiei

A. O punte către tehnica regiei.

Metoda improvizaţiei îl învaţă pe regizor şi actor s analizeze şi să joace dinamica lăuntrică a unei situaţii ca şi cum s-ar petrece în viaţă iar nu pe scenă - ceea ce constituie un moment esenţial pentru înţelegerea interpretării unei piese

./.

(vezi cap.IV). După ce s-a familiarizat cu improvizaţia, regizorul va fi în stare să asimileze tehnica regiei obişnuite fără a pierde din vedere esenţa improvizaţiei - naturaleţea şi spontaneitatea. In cele din urmă regizorul va găsi posibilitatea de a îmbina cele două laturi aparent contradictorii, creatoare şi tehnică, într-o metodă de lucru proprie.

B. O artă dramatică creatoare si "socio-dramă".

Nu demult improvizaţia a fost adaptată, cu modificări neînsemnate, ca artă dramatică, creatoare pentru copii, bucurîndu-se de o largă popularitate în rîndul educatorilor şi găsindu-şi diferite întrebuinţări în munca de clasă începînd cu grădiniţele de copii şi terminînd cu şcolile superioare. Cînd scopul improvizaţiei este rezolvarea unor probleme de ordin social, iar nu o experienţă pur teatrală ea s-a numit "socio-dramă" sau "jucarea-unui-rol" şi s-a dovedit utilă într-o serie de forme de la p pregătirea pentru cariera de vînzător şi pentru relaţii industriale, pînă la problemele de tineret, relaţii interrasiale şi terapie colectivă.

C. Un ajutor în pregătirea actorului şi în repetiţii.

Pentru studenţii mai maturi din clasele de artă dramatică ale colegiilor şi chiar din celebrul Actors Studio din New York, această metodă a improvizaţiei (numită şi <u>studiu</u> de către unii din traducătorii lui Stanislavski), rămîne o tehnică valoroasă în pregătirea actorului (deşi în nici un caz singura), o cale preţioasă către montarea unei piese dacă timpul o permite, şi singurul mijloc de a dezvălui viaţa psihologică interioară a unei scene. Acest capitol va indica unele căi de utilizare a improvizaţiei în acest scop. In mîinile unui maestru al inventivităţii, cum a fost Stanislavski, improvizaţia a dat rezultatele strălucite pe care le descrie Gorceakov. Dar, lucrul cel mai important este că nu trebuie neapărat ca cineva să fie Stanislavski, pentru a putea improviza - copiii o fac în orice moment.

III. Cum se folosesc improvizaţiile

A. Definiţia improvizaţiei

O improvizaţie este o scurtă scenă în care actorii vorbesc şi acţionează cum simt, fără a se baza pe un dialog scris mai înainte. Poate să existe o intrigă simplă, dar restul trebuie să fie spontan şi nepregătit. Improvizaţia nu se face pentru un public; prin urmare ea se axează pe actorul respectiv. Nu există un mod just sau greşit de a juca o improvizaţie - obiectivul este de a provoca acţiuni şi reacţii veridice din partea actorilor.

B. Cum se lucrează cu actorii în improvizaţii.

1. Perioada de încălzire

Improvizaţia nu poate începe "la rece", ci are nevoie de o perioadă în care actorii vorbesc despre ceea ce vor face şi încep să se antreneze în situaţia dată.

a. Plănuirea acţiunii

Cu actori neexperimentaţi se recomandă să se înceapă cu situaţiile cele mai simple - cele care sînt în legătură cu mîncarea, deosebit de utilă datorită posibilităţilor pe care le oferă de a utiliza "memoria simţurilor". - Toată clasa poate să aleagă un picnic, o excursie sau o petrecere cu ocazia unei onomastice. In asemenea situaţii familiare actorii au nevoie de un minimum de construcţie, fiecare student poate sugera ce hrană va aduce. Ştiind ce are de adus într-o improvizaţie actorul capătă o siguranţă, la fel ca şi atunci cînd actorul ştie ce acţiune interioară trebuie să aducă într-o scenă, el capătă încredere în sine. In situaţii cu o intrigă mai complexă este important să se însemne pe o tablă succesiunea acţiunilor; aceasta trebuie revăzută după ce scena a fost distribuită, astfel ca fiecare actor să ştie lămurit ce are de făcut şi cînd anume. Această tehnică va fi analizată în continuare la punctul C.

b. Distribuirea improvizaţiei

(1) La început este bine ca studenţii să joace roluri

apropiate de vîrsta lor, iar nu roluri de compoziţie. (Aceasta este reversul metodei folosite în arta dramatică de creaţie cu copiii, pentru care este uşor să-şi închipuie că sînt prinţi, magicieni sau zgripţuroaice rele, în timp ce mulţi dintre actorii mai pretenţioşi tind către clişee şi artificii dacă intrarea în personaje se face prea devreme; deasemenea unele clişee ce pot fi acceptate la copii, sînt lipsite de veridicitate care constituie scopul improvizaţiei la adulţi).

(2) Studenţii mai reticenţi nu trebuie distribuiţi în improvizaţii împotriva voinţei lor, ci, dacă se poate, trebuie să li se dea o justificare ca să se simtă mai siguri şi să participe de bună voie, chiar dacă vor fi încă temători.

(3) Scopul improvizaţiei nu este un spectacol public; ceea ce s-a numit "distribuţie terapeutică" poate fi utilizat cu bune rezultate. Profesorul nu are motive să nu distribuie un student în primul rol pe care şi-l doreşte (oricît i-ar fi de nepotrivit), totuşi el trebuie să fie în gardă faţă de studenţii mai expansivi ca aceştia să nu monopolizeze cele mai bune roluri în fiecare improvizaţie. Deseori cu ajutorul unor sugestii, profesorul îl poate determina pe student să-şi ia un rol care-i poate fi util pentru dezvoltarea sa personală.

a. Tot atît de importantă ca şi jocul este perioada aprecierii, deoarece în cadrul ei se fixează anumite etaloane care vor influenţa dezvoltarea viitoare a actorului. Discuţiile care au loc (mai curînd de încurajare decît de critică negativă) cuprind următoarele întrebări :

1. Noi am urmat schema intrigii noastre ?
2. Noi am rămas în personaj ?
3. Noi am jucat veridic şi firesc ?
4. Noi am crezut în ceea ce am făcut ?
5. Noi am utilizat pe deplin decorul şi recuzita ?
6. Noi ne-am ascultat reciproc şi am răspuns partenerii-

lor ?

b. Etaloanele susamintite vor împiedica ieşirea din personaj, căutarea aprobării regizorului, întreruperile reciproce şi reacţiile şablon. Toate acestea vor începe să dispară cînd grupul capătă siguranţă şi experienţă în improvizaţie.

c. Aprecierile trebuie conduse de la început de către profesor sau regizor. Studenţii sînt deseori criticaţi mai sever unii de alţii, decît de regizor. Cînd s-au fixat etaloanele aprecierii, profesorul se poate baza treptat tot mai mult pe comentariile studenţilor.

d. Cum se analizează acţiunea într-o improvizaţie

1. Analiza fabulei sau a intrigii din scena ce urmează a fi improvizată.

Aici se foloseşte o tehnică care va permite trecerea la analiza scenelor dintr-o piesă. Iată o situaţie simplă care a fost improvizată cu succes de o clasă de artă dramatică de începători într-un colegiu.

"Patru studenţi locuiesc împreună într-o cameră şi este ziua de întîi a lunii, cînd trebuie plătită chiria. Trei din băieţi au banii pregătiţi cînd vine proprietăreasa, dar al patrulea nu este acasă. Ei o conving pe proprietăreasă să revină, şi apoi discută între ei ce este de făcut cu al patrulea băiat, care a mai întîrziat şi altă dată cu banii de chirie. Cînd acesta intră în cameră, ei îi cer să-şi achite partea de chirie, dar el nu poate s-o facă. El explică de ce şi cere o amînare. Băieţii nu sînt de acord să plătească partea lui şi hotărăsc să ia o măsură decisivă".

2. Impărţirea acţiunii în componentele ei.

a. După cum se vede, acţiunea de mai sus poate fi împărţită în mai multe sub-scene sau momente .Acestea trebuie însemnate pe rînd pe o tablă de către profesor, ca răspuns la întrebările " Ce se întîmplă mai întîi ?" "Ce se întîmplă după aceea ?"

"Ce face cutare în acest moment?" Acest "ce face" se referă atît la acţiunea psihologică interioară, cît şi la acţiunea fizică exterioară.

b. Pentru scena dată mai sus poate rezulta o structură în genul celei ce urmează, împărţită în zece momente :

(1) Băieţii se pregătesc să înveţe pentru un examen important.

(2) Proprietăreasa vine să ridice chiria

(3) Băieţii încearcă să o expedieze, deoarece nu au toţi banii.

(4) Proprietăreasa acceptă să vină mai tîrziu.

(5) Băieţii caută să decidă ce e de făcut

(6) Băieţii hotărăsc că al patrulea băiat va plată acum sau se va muta.

(7) Al patrulea băiat soseşte ca să-şi schimbe hainele pentru o întîlnire.

(8) Ceilalţi îi pun în faţă ultimatumul lor

(9) El încearcă să explice lipsa de fonduri momentană (adevăratul motiv va fi dat de actorul care joacă rolul)

(lo) Băieţii resping cererea lui de amînare şi iau o măsură decisivă (pe care o dezvoltă actorii însişi)

3. Identificarea momentelor cu acţiunile

a. Povestea de mai sus a fost împărţită într-o succesiune rudimentară a intrigii constînd din zece evenimente diferite. Fiecare din aceste mici evenimente sau întorsături ale intrigii se numeşte (după sistemul lui Stanislavski) un moment. Momentele sînt cele mai mici subdiviziuni în care poate fi împărţită o intrigă, fiecare moment este o mică acţiune executată de unul sau mai mulţi actori. In "Munca actorului cu sine însuşi" traducătorul lui Stanislavski a utilizat termenul "unitate" în sensul de moment utilizat aici.

b. Un moment este întotdeauna indicat printr-un verb

Observaţi că fiecare din cele trei momente de mai sus conţine un verb care spune ce se întîmplă : "vine să ridice", "caută s-o expedieze", "îi pun în faţă", "respinge" etc. Verbele implică acţiune; actorii pot juca verbe. Actorii nu pot juca adjective care descriu însuşiri. Regizorul nu trebuie să spună actorului să fie "gelos", ci trebuie să-i sugereze un verb care este acţiunea pe care ar putea-o face o persoană geloasă.

c. Fiecare moment este dominat de obicei de un personaj - este "momentul" său şi verbul exprimă dorinţa sau voinţa sa (deşi uneori două sau mai multe personaje joacă deasemenea momentele prin verbe, deşi în general acestea nu trebuie notate pe tablă; este suficient ca actorul să le ştie sau să le inventeze în timp ce improvizează.Ei se pot integra activ ducînd mai departe momentul, sau ascultînd pasiv, întrebîndu-se cum pot să preia controlul situaţiei, sau înfruntînd activ momentul principal.

d. Acţiunea este un grup de momente unificate care se referă la un verb principal. Ea este principalul obiectiv al personajului în scenă. Proprietăreasa din exemplul dat vrea să obţină chiria; aceasta este acţiunea sau obiectivul ei. Ea îşi dezvoltă acţiunea prin mai multe momente. Acţiunea băieţilor este de a rezolva problema chiriei şi de a se întoarce la învăţătură. Acţiunea celui de-al patrulea băiat este de a da o altă întrebuinţare banilor săi. Astfel fiecare personaj are o acţiune principală într-o scenă, compusă din mai multe momente succesive. Termenul obiectiv aşa cum este folosit în "Munca actorului cu sine însuşi" este sinonim cu acţiunea aşa cum este folosită aici.

D. Sugestii de situaţii pentru improvizaţii

1. "Cîteva fete care locuiesc împreună s-au înţeles să consacre o zi întreagă curăţeniei în apartament şi rearanjării dulapului cu haine. După ce au început lucrul, vine un băiat ca să stea de vorbă cu una din ele. Celelalte o acuză că acceptă o întîlnire cu scopul de a scăpa de muncă. Ele îl conving pe băiat să

rămînă cu ele si să le ajute la curăţenie, iar una din fete începe să flirteze cu el".

2. "O mamă şi un tată aşteaptă noaptea întoarcerea fiicelor care întîrzie în oraş. Tatăl este gata să telefoneze la poliţie, în timp ce mama încearcă să-l liniştească. Fiica soseşte însfîrşit cu cavalerul ei şi explică unde au fost . Părinţii hotărăsc ce măsură să ia! (Dacă deznodămîntul unei improvizaţii rămîne neplănuit, aceasta îi sileşte pe actori să asculte şi să gîndească în timp ce joacă scena, să utilizeze unele elemente de socio-dramă, care îi îndeamnă pe participanţi să descopere soluţia cea mai eficace a problemelor lor).

3. "Un băiat încearcă să-şi convingă tatăl să-l lase să folosească maşina în astă seară. Tatăl refuză deoarece băiatul n-a spălat maşina după cum a promis. Mama intervine în favoarea băiatului, iar tatăl o mustră pentru că îl răsfaţă prea mult pe băiat. In timp ce discuţia îşi urmează cursul, sora mai tînără se oferă să-şi ajute fratele la spălatul maşinii şi ei se grăbesc afară ca să termine treaba mai repede!

4. "Fiica cea mai mică într-o familie este o mare amatoare de tot felul de concursuri. Ea a primit o telegramă ca să fie prezentă la telefon seara la ora 9 pentru o convorbire cu New York. Ea este sigură că a cîştigat un concurs care oferă o excursie în Hawai. Nemaiavînd răbdare să aştepte apelul telefonic, ea începe să-şi scoată lucrurile din sertare şi să împacheteze. Mama ei încearcă s-o convingă să nu împartă pielea ursului din pădure, iar tatăl nu vrea s-o lase să meargă singură dacă cîştigă excursia. Cînd sună telefonul, ea află că a cîştigat premiul 15 - o provizie de săpun pentru un an întreg."

./.

IV. Justificare şi simţ al adevărului.

A. Justificare.

Actorul trebuie să înveţe să justifice sau să găsească o motivare pentru tot ce i se dă de către regizor sau autorul piesei. După ce grupul a devenit versat în improvizaţie, trebuie să i se dea exerciţii de justificare ca o pregătire pentru lucru în piesele obişnuite. Dexteritatea în justificare şi fantezie care poate oferi prompt motivări plauzibile sînt însuşi extrem de necesare pentru un actor.

1. Ca un exerciţiu de justificare, clasa poate forma un cerc în jurul profesorului, care le cere studenţilor să facă tot ce le spune el. Se dau simple acţiuni fizice (După I.Rapoport /"Munca actorului") :

a. Ridicarea mîinilor deasupra capului

b. Statul într-un picior

c. Indoirea corpului

d. Ducerea mîinilor la spate

2. După ce clasa execută cele de mai sus, profesorul spune: "Acum, justificaţi, ceea ce faceţi" Fiecare student trebuie să inventeze un motiv pentru acţiunea sa şi să comunice verbal clasei această justificare. Trebuie să se atragă atenţia asupra numeroaselor moduri de justificare a unei acţiuni date, care pot fi inventate.

3. Mai mult, trebuie să se atragă atenţia grupului că deîndată ce fiecare student găseşte un motiv sau o justificare pentru ceea ce face, el schimbă imediat modul de executare a acţiunii, făcînd-o mai naturală, mai veridică, mai puţin forţată şi mecanică. Acest proces de justificare se continuă în cursul repetiţiilor unei piese şi actorii trebuie să justifice (din punctul de vedere al personajului lor) textul autorului şi mizanscena regizorului. Actorul trebuie să înveţe să se întrebe: "De ce?" şi să găsească răspunsul în cadrul personajului său.

B. Simţul adevărului

Improvizaţiile şi exerciţiile de justificare au drept scop să educe în actori simţul adevărului. Profesorul de artă dramatică capabil să obţină acest lucru în cadrul improvizaţiilor în clasă, îşi va uşura cu mult sarcina în timpul repetiţiilor unei piese. Stanislavski a definit simţul adevărului astfel:

"Adevărul pe scenă este lucrul în care putem crede cu sinceritate, fie în noi înşine, fie în partenerii noştri".

1. Credinţa în ficţiune

Regizorul trebuie să facă lumea improvizaţiei cît mai reală pentru actorii săi. El trebuie să evite termenii "să presupunem" sau "să ne închipuim" în favoarea termenului "este". El trebuie să se adreseze actorilor în timpul repetiţiilor cu numele personajelor lor iar nu cu ale lor proprii.

2. Concentrarea

A te lăsa absorbit de o improvizaţie sau o scenă este singurul mijloc sigur pentru a obţine simţul adevărului şi a te elibera de timiditate sau trac. Actorul trebuie să facă abstracţie de public, de regizor, de scena însăşi şi să trăiască în lumea ficţiunii, cunoscînd şi folosind împrejurările date ale improvizaţiei.

3. Întreaga echipă contribuie la concentrare. Mijlocul cel mai sigur de a pierde concentrarea este de a privi faţa partenerului şi a vedea chicoteli, afectare sau zîmbete de neîncredere. Fiecare actor îl ajută pe partenerul său să capete simţul adevărului, de aceea a tulbura concentrarea partenerului este o încălcare gravă a disciplinei teatrale. Actorii au nevoie de interinfluenţa celorlalţi membri ai echipei, ceea ce duce întregul grup către adevărul lăuntric, din care poate izvorî o emoţie puternică.

4. Relaxare.

Fiind o condiţie primordială pentru realizarea veridicităţii, relaxarea poate fi obţinută mai uşor printr-o absorbire to-

tală în îndeplinirea unei acţiuni sau prin concentrare asupra unui obiect, decît prin încercarea conştientă de "relaxare". Totuşi actorul trebuie să înveţe să recunoască cînd există o încordare nenecesară în corpul său şi să folosească numai o încordare normal necesară pentru a îndeplini acţiunea.

5. Exerciţiile pentru dezvoltarea simţului adevărurului în actor trebuie să includă munca în următoarele patru domenii :

a. Memoria sensorială

Executarea unor acţiuni simple cu angrenarea celor cinci simţuri utilizîndu-se numai obiecte imaginare

(1) Gust - o friptură suculentă, ulei de ricin

(2) Auz - scîrţîit de fîne, o melodie preferată

(3) Pipăit - blană de pisică, o barbă nerasă

(4) Văz - o vale roditoare, faţa unui prieten

b. Starea timpului şi neplăceri

Evocarea şi construirea unor improvizaţii simple ca:

(1) Aşteptarea unui autobuz pe o ploaie torenţială

(2) Cea mai mare căldură simţită vreodată

(3) Cel mai mare frig simţit vreodată

(4) Cea mai mare suferinţă simţită vreodată

(5) O vizită la un cabinet dentar

c. Activităţi cinestezice

(1) A juca tenis de masă cu o minge imaginară

(2) A-şi lustrui o pereche de pantofi

(3) A-şi face patul

(4) A-şi da cu lac pe unghii

(5) A schimba cauciucul de la maşină

d. Memoria emoţiilor

O emoţie puternică nu poate fi trezită de actor la dorinţă. El o poate evoca totuşi, reamintindu-şi impresiile senzoriale asociate cu o emoţie deosebit de puternică. Nu trebuie să

cere actorului să spună cît de fericit sau trist s-a simţit, ci să descrie ce a văzut, a auzit, ce miros, ce gust a simţit, ce senzaţie tactilă a avut în acel moment. Fericirea sau tristeţea îi vor veni de la sine.

6. Împrejurări schimbate.

Actorul trebuie să înveţe să se adapteze şi să capete dexteritatea de a reacţiona faţă de împrejurări schimbate fără premeditare, ca în viaţa reală. Într-o piesă repetată deznodămîntul şi toate replicile sînt ştiute dinainte; de aceea este un bun exerciţiu pentru actori să improvizeze scene în care unul din personaje primeşte în particular un moment schimbat sau împrejurări necunoscute de restul echipei, forţîndu-i astfel pe actori să asculte, să răspundă şi să se adapteze firesc la diferiţi stimuli.

7. Caracterizare

Pe măsură ce actorii capătă siguranţă în improvizaţii şi sînt în stare să realizeze concentrarea şi veridicitatea în exerciţiile de mai sus, ei devin pregătiţi pentru a introduce elementul caracterizării - să joace pe cineva complet diferit de ei înşişi în improvizaţii şi chiar să lucreze pentru a justifica noile caracteristici din interior. Observarea oamenilor va furniza materia primă pentru aceasta; unele domenii specifice pentru observaţie şi analiză a personajului sînt date în cap.Io, care trebuie utilizate împreună cu improvizaţiile pentru caracterizare. Pentru a mări spiritul de observaţie a actorului şi posibilităţile de creare a personajului, se pot da exerciţii de construire a personajului în jurul :

X a. unei plimbări X c. unui gest

X b. unei voci X d. unui tablou

X e. a unui animal (luîndu-se trăsătura care sugerează cel mai mult o însuşire umană şi construind pe baza ei un personaj.

V. Utilizarea improvizaţiilor în repetiţii

A. Ca o tehnică în repetiţiile unei piese de teatru (deosebit de utilă pentru studenţii din şcolile superioare de teatru).

1. Pentru a pătrunde în viaţa interioară a unei scene înainte ca textul autorului şi replicile să fie memorizate. Scena trebuie structurată exact ca în textul autorului, notîndu-se pe tablă succesiunea momentelor care răspund la întrebarea "Ce face cutare în acest moment ?" Scena poate fi improvizată de mai multe ori, încercîndu-se diferite variante ale momentelor pînă cînd vor fi găsite cele mai eficace. In felul acesta va fi mai uşor de pus în scenă piesa respectivă cu cuvintele autorului, menţinîndu-se spontaneitatea şi "iluzia primei dăţi".

2. Pentru a-l ajuta pe actor să intre în personaj.

In scopul unei identificări depline cu personajul, actorul îşi poate juca personajul într-o situaţie improvizată, inexistentă în piesă :Hamlet ca un student lipsit de grijă la Universitatea din Wittenberg, Blanche Dubois, ca o tînără soţie înainte de sinuciderea soţului ei, Ana Frank ca o şcolăriţă, înainte de a se ascunde.

3. Pentru a vizualiza "momentele extrascenice", scene descrise de autor dar care se desfăşoară în afara scenei. Iată cîteva scene care pot fi improvizate cu folos ca un mijloc pentru a-i ajuta pe actori să răspundă mai complet în cadrul scenelor piesei :

a. Experienţa zguduitoare a Amandei la colegiul în care credea să studiază fiica ei (Menageria de sticlă)

b. Ziua în care s-au descoperit la uzină cilindrele de avioane cu fisuri (Toţi fiii mei)

c. Incercările zadarnice ale lui Romeo de a o peţi pe Rosaline (Romeo şi Julieta)

d. Intîlnirea lui Biff cu omul de la care speră să obţină un împrumut şi de la care fură stiloul (Moartea unui comis voiajor).

B. Ca un mijloc de a crea un scheci "ad-hoc" pentru o reuniune prietenească, fără utilizarea unui scenariu scris.

1. Unii profesori din şcolile medii şi superioare au folosit cu succes această metodă de a lăsa clasa să creeze programul. Pentru a evita discuţiile prelungite şi confuzia, se sugerează un plan de felul celui de mai jos, pentru a improviza un scheci;

a. Profesorul conduce discuţia clasei pentru a realiza un acord asupra temei generale şi a desfăşurării programului, fie original, fie luat din literatură.

b. Se deleagă o persoană sau un comitet pentru a elabora în amănunt succesiunea momentelor şi acţiunilor.

c. Echipa improvizează scheciul, aşa cum a fost construit îmbogăţind şi cizelînd episoadele spontan.

d. Clasa apreciază rezultatele şi sugerează adăugiri şi modificări.

e. Aceeaşi echipă (sau alţi actori) reţoacă scena, încercînd în practică sugestiile. Urmează o nouă apreciere.

f. Studenţii sînt însărcinaţi să scrie cele mai importante replici.

g. Actorii încearcă să facă scena în acelaşi mod de fiecare dată, aşa încît în cele din urmă să ia naştere o mizanscenă elementară şi să aibă loc repetiţii regizate, ca şi cum s-ar fi pornit de la un text scris.

2. Totuşi pentru a folosi cu succes această metodă, va fi poate nevoie de mai mult timp, decît dacă s-ar porni de la un scenariu scris şi rezultatele nu vor fi niciodată tot atît de bune ca atunci cînd un scriitor iscusit furnizează un limbaj, personaje, situaţii şi o structură expresivă, care, după cum s-a văzut în capitolul precedent, sînt factori importanţi în selec-

ţionarea unei piese pentru un spectacol public.

VI. Menţinerea vieţii improvizaţiei într-un spectacol de teatru.

A. Este evident că o improvizaţie nu este o piesă în sine, şi nu poate fi prezentată unui public fără a cp prelucra scrios. Iată cîteva din principalele deosebiri între o improvizaţie şi o piesă :

Improvizaţie	Piesă de teatru
1. Mai mulţi actori pot vorbi deodată.	1. In general o singură persoană vorbeşte o dată
2. Actorii nu trebuie să se preocupe dacă se întorc cu spatele.	2. Actorii trebuie văzuţi de public cît mai mult posibil
3. Actorii pot să nu fie auziţi întotdeauna .	3. Actorii trebuie să fie bine auziţi de public
4. Eficienţa unei improvizaţii nu poate fi niciodată garantată.	4. Regizorul trebuie să fie capabil să arate publicului cele mai bune rezultate.
5. Acţiunea poate fi repetitivă şi se poate abate de la intrigă.	5. Autorul trebuie să elimine repetiţiile şi digresiunile
6. Nu există siguranţă că o scenă "la felul în viaţă" este totodată şi interesantă.	6. Sarcina autorului este de a găsi un material interesant
7. Utilizarea spaţiului scenic poate fi neinteresantă sau monotonă.	7. Regizorul trebuie să compună tablouri scenice interesante şi variate.
8. Este imposibil de a-i lumina bine pe actori dacă ei se mişcă spontan	8. Plănuirea cu grijă a poziţiilor permite o iluminare eficace.
9. Primul mod de executare a unei acţiuni care îi vine spontan actorului nu este şi cel mai dramatic şi eficace.	9. Prin judecarea şi gregeli se cristalizează în repetiţii modul cel mai sugestiv de a juca o scenă.

B. Astfel se poate vedea că deosebirile între forma "la-fel-ca-în-viaţă" dar întîmplătoare a improvizaţiei şi tiparul ste

./.

bilit al unei piese de teatru este tocmai ceea ce face necesare profesiunile de dramaturg şi regizor.

1. După ce a practicat improvizaţiile studentul regizor va putea să aprecieze mai bine de ce trebuie să înveţe tehnica de a da o formă la ceea ce este lipsit de formă, de a transforma accidentalul în ceva deliberat. Încercînd să reţină naturaleţea şi calitatea inedită a improvizaţiei, el trebuie să-i modeleze pe actori în aşa fel ca să poată repetă peformanţa lor cu maximum de eficacitate.

2. Dezmembrarea improvizaţiei într-o serie de momente, fiecare fiind identificat cu un verb, va da un ajutor efectiv studentului pentru a face tranziţie la modul de interpretare şi analiză a piesei însăşi de către regizor. Studentul va vedea că piesa însăşi este compusă dintr-o serie de momente şi acţiuni împletite artistic de către dramaturg. Această concepţie va fi tratată în cap. 4.

VII. Rezumat

Improvizaţia este o tehnică valoroasă pentru a preda arta dramatică, în repetarea unei piese şi pentru a căpăta o înţelegere creatoare asupra vieţii unei scene. Deşi nu este o piesă în sine, improvizaţia conţine elementele pe care regizorul trebuie să le reţină în montarea unei piese de teatru.

A. Scopurile improvizaţiei

1. O punte către tehnica regiei

2. O artă dramatică creatoare şi socio-dramă

3. Un ajutor în antrenamentul actorului şi în repetiţii

B. Cum se folosesc improvizaţiile

1. Definiţia improvizaţiei

2. Cum se lucrează cu actorii în improvizaţie

3. Cum se analizează acţiunea într-o improvizaţie

4. Sugestii de situaţii pentru improvizaţii.

./.

C. Justificare și simț al adevărului

1. Justificare

2. Simț al adevărului

D. Folosirea improvizațiilor în repetiții

1. Ca tehnică în repetițiile unei piese de teatru

2. Ca un mijloc de a crea un "schoci" fără un scenariu scris.

E. Menținerea vieții improvizației într-un spectacol de teatru.

1. Deosebirile între o improvizație și o piesă.

2. Tranziția de la improvizație la teatrul obișnuit.

CAP. IV

Interpretarea regizorală a piesei

I. Introducere

Inainte ca regizorul să înceapă să lucreze cu echipa sa de actori, el trebuie să-şi cristalizeze în minte o interpretare a piesei. Acest studiu interpretativ poate dura o săptămînă pentru o comedie uşoară sau un an pentru o piesă clasică. Un student pentru care această fază de artă teatrală nu este rodnică şi stimulatorie, trebuie să renunţe la intenţia de a deveni regizor de teatru. Cele două procese fundamentale care se desfăşoară în timpul studiului interpretativ al regizorului sînt :

1. de a determina sensul piesei şi 2. de a găsi o formă pentru a transmite acest sens publicului. Pentru a realiza aceste dpuă obiective, regizorul va trebui să recitească piesa de mai multe ori, de fiecare dată cu un alt scop.

II. Determinarea sensului.

Acesta este un proces mult mai complex decît poate să pară la prima vedere. El include descoperirea temei piesei, studierea referinţe%lor critice despre ea, reconstituirea istoricului piesei pe bază de cercetări, analiza personajelor şi a justificărilor lor, împărţirea piesei în acţiuni şi momente, cristalizarea accentului special pe care regizorul vrea să-l dea spectacolului şi pregătirea textului pentru lucru pe baza acestei interpretări.

./.

A. Descoperirea temei sau sensului piesei.

1. Din ceea ce se spune explicit în piesa însăşi . Unii autori specifică precis sensul pieselor lor sau cel puţin dau indicaţii clare după care regizorul se poate călăuzi în stabilirea sensului. Alţii sînt mai puţin expliciţi şi regizorul trebuie să caute aluzii, fraze, imagini, simboluri şi cuvinte cheie care indică sensul.

2. Din ceea ce apare implicit în cursul acţiunii personajelor

a. In "Livada cu vişini" personajele sînt emoţionale, generoase, impulsive, dar niciodată nu întreprind o acţiune pozitivă pentru a se salva

b. In "Zilele vieţii tale" oamenii cumsecade constată că există momente cînd trebuie să se ridice şi să pună capăt răului cu toate mijloacele de care dispun.

c. In "Vrăjitoarele din Salem" o întreagă comunitate este apucată de isterie cînd membri ei sînt frustaţi şi nu-şi pot satisface diversele lor nevoi personale.

3. Din ceea ce a scris dramaturgul în altă parte şi ce poate arunca o lumină asupra piesei. De ex.:

a. Lungile prefeţe ale lui Shaw sînt unice în literatura dramatică datorită clarificării pe care ele aduc pieselor sale.

b. O'Neill a ţinut un gen jurnal în timp ce a scris "Din jale se întrepe zăi Electra" în care arată intenţiile sale: "-...de a da o aproximare psihologică modernă a noţiunii greceşti de destin-...pe care un public contemporan inteligent, fără credinţă în zei sau în r-o răsplată supranaturală, ar putea-o accepta."

c. O înţelegere deplină a personajului Blanche din "Tramvaiul numit dorinţă" cere un studiu al personajului Alma din "Vară şi fum" deoarece ambele personaje reprezintă aceeaşi

./.

femeie inhibată din Sud în diferite epoci dela viaţii ei.

B. Studierea scrierilor critice despre o piesă şi autor.

1. Inainte de a pune în scenă o dramă clasică sau una modernă mai importantă, regizorul trebuie să se documenteze amplu în ceea ce priveşte criticismul dramatic al piesei. Cu toate că analiza literară şi interpretarea teatrală nu sînt sinonime, concepţia regizorului poate fi adîncită prin studiul criticismului dramatic; divergenţele critice pot ajuta la formarea unei interpretări personale şi se pot descoperi astfel în text valori care au fost poate omise.

2. In cazul lui Shakespeare, ampla bibliografie nu trebuie să-l sperie pe regizor. O bună listă de lucrări de consultat poate începe cu

a. A.C.Bradley-Tragedia Shakespeariană

b.H.C.Granvill-Barker - Prefeţe la Shakespeare

c.Howard Furness-Noua Ediţie comentată a pieselor

d.E.K.Chambers-Shakespeare - Privire generală

3. Pentru alţi scriitori, Reader's Guide to Periodical Literature, International Index şi New York Times Index, vor oferi regizorului un material critic util. Pentru piesele prezentate, The New York Theatre Critics'Reviews asigură sumarul critic cel mai complet. Se ştie că reacţiile critice faţă de o piesă îl pot ajuta pe regizor să scurteze actele slabe, să elimine tiradele de prisos, să clarifice echivocurile şi să anticipeze reacţiile publicului său.

c. Reconstituirea fundalului piesei prin studiu.

1.Dacă acţiunea unei piese se petrece într-o perioadă sau într-un mediu total diferit de acela în care a trăit regizorul, va fi nevoie de un studiu serios pentru a se familiariza cu epoca şi mediul. Această fază poate fi una din cele mai grele pentrunn regizor, şi el va putea da indicaţii colectivului său astfel

./.

încît membri lui să participe la studiu şi să devină familiari cu originea piesei. Printre întrebările la care trebuie să se răspundă figurează următoarele:

a. Cine sînt oamenii pe care îi descrie autorul ?

b. Unde trăiesc, în ce fel de case şi oraşe ?

c. Cum îşi cîştigă existenţa ? Din ce trăiesc ?

d. Cum se îmbracă ?

e. Datorită ocupaţiei şi costumului, cum se mişcă şi cum gesticulează ?

f. Ce mănîncă şi beau şi cum sînt serviţi ?

g. Cum se pronunţă numele lor ?

h. Ce se cunoaşte despre instituţiile lor specifice, tratate în piesă - tribunale, spitale, armate, biserici ?

i. Ce mai trebuie să ştie regizorul şi actorii amănunte lor pentru a înţelege pînă la capăt piesa dramaturgului respectiv ?

2. Surse pentru acest fel de studiu special

a. Discuţii cu oameni de aceeaşi origine. Deseori persoana astfel solicitată poate accepta să devină "consultant" al producţiei şi chiar să împrumute obiectele specifice necesare.

b. Vizitarea unor localităţi la nevoie care oferă un tablou de viaţă similar.

c. Cunoaşterea artei, arhitecturii şi meseriilor din perioada dată.

d. Citirea unor cărţi de istorie, monografii, etnografii, etc.

e. Consultarea unor cărţi de călătorii, ilustraţii şi fotografii.

f. Consultarea unor reviste vechi, a ziarelor, a publicităţii, a unor albume de familie pentru costume şi accesorii.

3. Istoria teatrală a piesei.

Cunoaşterea tipului de teatru, a publicului, a decorurilor, costumelor şi a convenţiilor teatrale care erau specifice pe-

ricodei în care piesa a fost scrisă şi jucată pentru prima oară va da regizorului înţelegerea cuvenită a formei piesei respective. De pildă, familiarizarea cu culisele pictate la modă pe vremea "Şcolii calomniei" pot sugera o tratare modernă stilizată care nu cere întreruperi pentru schimbarea decorului. Chiar şi cunoaşterea faptului că un anumit actor a creat un anumit rol îl poate ajuta pe regizor să-şi clarifice impresiile asupra personajului. Bineînţeles cunoaşterea Teatrului Globe al lui Shakespeare este indispensabilă înainte ca regizorul să poată găsi echivalentul modern care va permite succesiunea neîntreruptă a scenelor în piesele lui Shakespeare.

D. Analiza personajelor şi a motivelor lor.

Sensul central al unei piese este foarte adesea legat de acţiunea sau scopul principal al personajului sau al personajelor principale. Înainte ca regizorul să-şi poată cristaliza interpretarea proprie, el trebuie să analizeze fiecare personaj al piesei şi relaţiile lui cu celelalte personaje. O analiză completă a ~~unui~~ personajului este dată sub toate aspectele în Cap.Io - Caracterizarea.-

1. Folosirea verbelor

Deşi o analiză satisfăcătoare a personajului se poate face în multe moduri, regizorii cunoscători ai sistemului Stanislavski tind să selecţioneze o serie de verbe care exprimă acţiunea sau năzuinţele principale ale personajelor. Aceasta este o aplicaţie practică atît a sistemului aristotelic care defineşte drama ca o "imitaţie a acţiunii", cît şi a psihologiei contemporane post-freudiene care încearcă să înţeleagă individzii prin prisma năzuinţelor, dorinţelor sau scopurilor lor fundamentale şi a modului cum aceştea se realizează sau eşuează.

2. Miezul piesei

./.

Harold Clurman a popularizat termenul "miez" pentru noţiunea de "Supraconştiinţă" (Stanislawski)
După expresia lui Clurman : "...ce dorinţă fundamentală simbolizează intriga piesei, ce năzuinţă profundă îi dă forma şi orientarea ? Care este sîmburele piesei ? "...

Miezul poate fi definit ca acţiunea unificatoare sau a tot cuprinzătoare (sau impuls) care se duce spre deznodămîntul final. Asemenea coloanei vertebrale a corpului nostru, el poate fi conceput ca un trunchi care adună într-un tot părţile izolate şi le duce astfel înainte.

3. Miezul fiecărui personaj

Miezul unei piese este deobicei strîns legat de miezul personajului sau personajelor principale. Miezul celorlalte personaje (descoperit formulat cu ajutorul unor verbe) va avea o anumită legătură cu miezul protagonistului, fie negativă sau pozitivă, fie ducînd mai departe, fie blocînd acţiunea principală.

Elia Kazan, cunoscutul regizor care a pus în scenă "Tramvaiul numit Dorinţă" a analizat miezul personajelor principale într-un articol lucid care trebuie citit de orice student-regizor.

E. Împărţirea piesei în acţiuni şi momente.

Dacă miezul arată ce anume vrea personajul în piesă (şi în viaţă) acţiunile arată diversele lucruri pe care le face în vederea realizării miezului său, iar momentele sînt procedeele în amănunt la care recurge pentru a-şi desfăşura înainte acţiunile. (Acţiunile şi măsurile au fost examinate în legătură cu improvizaţiile Cap-III). Fiecare acţiune sau moment este legată într-un fel de miez; un grup de momente formează o acţiune iar un grup de acţiuni formează miezul.

2. Identificarea momentelor.

După ce regizorul a definit miezul piesei şi al fiecărui personaj el este gata să întreprindă o analiză detaliată a fiecă-

rei scene şi act, împărţind întreaga piesă pas cu pas în momentele şi acţiunile ei. Aceasta este un preambul esenţial pentru fixarea structurii scenelor, deoarece când momentul sau acţiunea se schimbă, se schimbă deasemenea şi tabloul vizual.

a. Separaţi momentele trăgînd o linie verticală pe pagina caietului de regie de fiecare dată când momentul se schimbă. Pentru fiecare moment regizorul trebuie să-şi pună întrebarea: "Ce încearcă să facă personajul aici ?" "Ce vrea el aci ?" De ce spune acest lucru ? Notaţi pe scurt răspunsurile pe marginile caietului de regie. (Trebuie să fiţi sigur că aţi găsit motivele personajului iar nu ale autorului, care pot fi complet în afara celor dintîi, ~~de piesă~~).

b. Când spunem că începe un nou moment ?

Un nou moment poate începe:

(1) Când intră un personaj nou, aducînd cu sine o nouă dorinţă sau exigenţă (Deşi nu fiecare intrare marchează un nou moment; un personaj poate doar să participe la momentul existent)

(2) Când un personaj ia o nouă atitudine sau are o idee nouă.

(3) Când un alt personaj preia iniţiativa. La un moment dat un personaj poate să devină mai agresiv, mai dominător, în timp ce celelalte personaje reacţionează faţă de el. Când un alt personaj ia iniţiativa sau începe "să conducă mingea" acest lucru poate însemna un nou moment. In limbajul teatral mai vechi aceasta se numeşte : a cui e scena"

(4) După ce a fost atins un vîrf (o tensiune dramatică)

c) Alegerea unor verbe tari

Analizînd ceea ce încearcă să facă personajul, regizorul trebuie să aleagă oriunde se poate verbe tari şi active care vor stimula pe actori, iar nu pe cele slabe şi inactive.

-/-

Verbe tari şi active	Verbe slabe şi inactive
A aţîţa	A spune
A desfide	A se supăra
A înţepa	A sugera
A necăji	A indica
a da ghies	a informa
a forţa mîna	a fi curios
a "mucezi"	a fi trist

d. Verbe care dezvăluie motivarea şi personajul

Regizorul trebuie să caute verbe care dezvăluie nevoile şi motivele emoţionale lăuntrice - ce gîndeşte şi simte personajul iar nu ceea ce spune, deoarece aceasta o va auzi publicul de la sine. Momentele trebuie să se afle dincolo de suprafaţa dialogului şi să exprime forţa motoare care justifică rostirea cuvintelor date de către personaj. De aceea regizorul trebuie să aibă o înţelegere profundă a psihologiei motivelor umane - chiar şi a celor inconştiente. Dacă această fază a fost elaborată cu grijă, sarcina inventării unei activităţi a mişcărilor şi a tablourilor va deveni uşoară. Spre ilustrare vezi exemplele date din Romeo şi Julieta şi din Menajeria de Sticlă în cap.lo Caracterizarea.

3. Orientarea momentelor către un vîrf.

Regizorul trebuie să aleagă momentele în ordine progresivă, trecînd de la mai slab la mai tare pînă cînd se ajunge la un vîrf. Un număr de momente poate fi grupat împreună încît să formeze o singură acţiune amplă care culmineaza cu un vîrf de mare tensiune. După aceea, începe o nouă acţiune amplă.(Despre Vîrfuri vezi Cap.11). Pentru a ilustra ideile de mai sus, Jurnalul Anei Frank poate fi împărţit după cum urmează:în mioz, acţiuni şi momente, momentele scenei sînt date amănunţit aşa cum trebuie să apară în caietul de regie.

./.

Verbe tari si active	Verbe slabe şi inactive
A aţiţa	A spune
A desfide	A se supăra
A înţepa	A sugera
A necăji	A indica
a da ghies	a informa
a forţa mîna	a fi curios
a "mucezi"	a fi trist

d. Verbe care dezvăluie motivarea şi personajul

Regizorul trebuie să caute verbe care dezvăluie nevoile şi motivele emoţionale lăuntrice - ce gîndeşte şi simte personajul iar nu ceea ce spune, deoarece aceasta o va auzi publicul de la sine. Momentele trebuie să se afle dincolo de suprafaţa dialogului şi să exprime forţa motoare care justifică rostirea cuvintelor date de către personaj. De aceea regizorul trebuie să aibă o înţelegere profundă a psihologiei motivelor umane - chiar şi a celor inconstiente. Dacă această fază a fost elaborată cu grijă, sarcina inventării unei activităţi a mişcărilor şi a tablourilor va deveni uşoară. Spre ilustrare vezi exemplele date din Romeo şi Julieta şi din Menajeria de Sticlă în cap.lo Caracterizarea.

3. Orientarea momentelor către un vîrf.

Regizorul trebuie să aleagă momentele în ordine progresivă, trecînd de la mai slab la mai tare pînă cînd se ajunge la un vîrf. Un număr de momente poate fi grupat împreună încît să formeze o singură acţiune amplă care culmineaza cu un vîrf de mare tensiune. După aceea, începe o nouă acţiune amplă.(Despre Vîrfuri vezi Cap.11). Pentru a ilustra ideile de mai sus, Jurnalul Anei Frank poate fi împărţit după cum urmează:în miez, acţiuni şi momente, momentele scenei sînt date amănunţit aşa cum trebuie să apară în caietul de regie.

./.

Jurnalul Annei Frank

Miez: de a preserva unitatea familiei, de păstra încrederea umorul și curajul în condiții de extremă opresiune.

Miezul Dlui.Frank: de a-și ține familia unită și de a păstra o oarecare asemănare cu o viață zilnică normală.

Miezul Annei: de a găsi un sens vieții pe care o novoită s-o ducă.

Impărțirea de acte și scene

Actul 1

Scena 1 (Prolog) Dl.Frank: de a nu se lăsa doborît cînd vede camera pentru ultima oară și-și ia rămas bun de Miep.

Scena 2: Cele două familii: de a se acomoda și a se cunoaște reciproc.

Scena 3: Anna: de a-l neca pe tînărul Van Daan.

Dl.Frank: de a face loc unei alte persoane și de a o face să se simtă binevenită.

Scena 4: Dl.Frank: de a nu o lăsa pe Anna să jignească sentimentele mamei sale.

Scena 5: De a face o sărbătoare veselă. Dl.Frank: de a menține curajul tuturor cînd sînt aproape descoperiți de un hoț.

Actul II

Scena 1 Miep: de a-i îmbărbăta pentru Anul Nou

Peter: de a căuta societatea Annei pentru prima oară

Scena 2: Anna și Peter: De a descoperi dragostea lor unul pentru altul.

Scena 3. Dna.Frank: de a se elibera de resentimentul față de Dl. Van Daan. Miep: de a aduce vestea bună a invaziei.

Scena 4. Anna: de a împărtăși încrederea ei lui Peter în momentul de criză-

Scena 5. Dl.Frank: de a spune lui Miep și Krelor că știe că Anna a plecat.

F. Cristalizarea în cuvinte a accentului special, a punctului

de vedere sau a tratării pe care regizorul vrea să le dea spectacolului în vederea unui anumit public

1. Regizorul este gata de a face acest lucru numai după ce a făcut studiul indicat mai sus al piesei, al comentariilor critice al fundalului şi al istoriei ei teatrale, analiza personajelor şi împărţirea în acţiuni şi momente.

2. Apoi regizorul trebuie să-şi sintetizeze concepţia într-o formulare concisă ca:Aceasta este o piesă despre..." sau "Aceasta este povestea..." Formularea nu trebuie dată sub forma unui tema literară sau morale, ca "Răsplata păcatului este moartea" , ci trebuie să fie definiţia teatrală a acţiunii de bază sau a miezului piesei aşa cum îl concepe regizorul.

3. Punerea în scenă, montarea, decorul şi chiar distribuţia pot depinde de modul cum este formulată fraza de mai sus.

a. Jurnalul Annei Frank ar putea deveni ceva apăsător şi întunecat dacă concepţia regizorală ar fi :"Aceasta este o tragedie despre crima comisă de naziţti împotriva unui grup de evrei". In schimb miezul indicat mai sus, punînd accentul pe sentimentul familiei, al încrederii şi umorului, permite o realizare mai miţcătoare şi mai umanistă.

b. Filmul Hamlet al lui Laurence Olivier începe cu definiţia clară că "Aceasta este povestea unui om care nu a putut lua o hotărîre".

c. Dacă regizorul în spectacolul Romeo şi Julieta tratează piesa ca o poveste a doi îndrăgostiţi care s-au întîlnit ca două stele rătăcitoare", el ar putea probabil să elimine ultima scenă a reconcilierii celor două familii dugmane. Dacă totuşi el o interpretează ca "povestea a doi îndrăgostiţi care au devenit victimele unei vechi vrajbe de familie" atunci scena finală nu poate fi tăiată. Un regizor din zilele noastre însă o poate actualiza punînd accentul pe părinţii care n-au ştiut să înţeleagă frămîntările, visurile şi năzuinţele copiilor lor.

./.

4. Nu există doi regizori care să vadă exact aceleaşi valori într-o piesă, sau care să-şi formuleze interpretarea în acelaşi fel. Afinitatea regizorului pentru anumite subiecte şi medii poate constitui cheia pentru o interpretare valoroasă şi interesantă. H.Clurman subliniază această conexiune personală între regizor şi scenariul său. Aceasta este elementul subiectiv în interpretarea piesei care generează o regie creatoare. Studentul regizor trebuie să citească unele din cele mai bune interpretări pe care le-au scris regizorii cu privire la spectacolele lor.

C. Pregătirea textului pentru lucru.

Faza finală a studiului interpretativ al regizorului este pregătirea textului. În cazul pieselor contemporane această sarcină e destul de simplă. În cazul clasicilor sau al traducerilor însă, redactarea textului reflectă în cel mai înalt grad înţelegerea pe care o are regizorul asupra piesei. În această fază intră:

1. Dezvoltarea unui simţ al limbajului piesei.

Înainte de a-i călăuzi pe actori în interpretarea textului, regizorul va trebui să descopere singur calităţile specifice ale limbajului folosit de autor:

a. Prin aprecierea calităţii poetice a dialogului, unde se poate

b. Prin perceperea ritmului şi tempoului dialogurilor, mai ales dacă se iau în consideraţie unele tăieturi.

c. Prin scoaterea în evidenţă a unor fragmente de vorbire deosebit de elocvente pe care regizorul vrea să le sublinieze.

d. Prin luarea unei hotăriri, dacă piesa implică un dialect şi prin stabilirea măsurii în care acesta va fi utilizat.

e. Prin cunoaşterea sensului şi a pronunţării fiecărui

cuvînt folosit în dialog.

2. Alegerea traducerii celei mai bune în cazul unei piese străine.

3. Alegerea ediţiei de teatru care va fi folosită de actori. Ediţiile de teatru trebuie întotdeauna comparate cu ediţia completă.

4. Tăierea şi redactarea textului.

Deşi legile protejează drepturile autorului, regizorul unui teatru acelor îşi poate permite unele modificări minore care nu violează intenţia autorului sau sensul piesei. Tăierea şi redactarea justificată a unui text include:

a. Scurtarea sau eliminarea unor scene prea lungi, care se repetă sau sînt statice. O bună tăiere asigură o trecere insensibilă şi logică peste materialul omis fără să se creeze confuzii în frazele următoare sau în reacţia unui alt actor. Regizorul trebuie să se ghideze după prima sa impresie - dacă o scenă i se pare prea lungă la prima lectură, ea va părea astfel şi publicului. Dacă un moment pare să fie terminat sau personajele se repetă este timpul să începă un nou moment. Totuşi nu trebuie să se facă tăieturi dacă materialul:

1. duce înainte acţiunea
2. ajută la înţelegerea personajului
3. conţine fraze remarcabile sau unor
4. motivează replica următoare

b. Scoaterea unor rînduri sau fraze nepotrivite pentru un anumit public. Regizorul trebuie să simtă cîtă licenţă de vorbire şi acţiune poate fi acceptată într-un context dat, şi trebuie deasemenea să fie atent cu textul care ar putea ofensa sentimentele rasiale sau religioase

c. Tăierea sau clarificarea unor rînduri care sînt atît de obscure sau arhaice încît publicul respectiv nu le poate înţelege.

./.

In afară de cazul cînd sensul poate fi sugerat prin gest sau pantomimă, este mai bine să se scoată pasajul obscur. Totuşi ar fi cu totul deplasată încercarea de a-l "corecta" pe Shakespeare şi regizorul nu trebuie niciodată să înlocuiască un cuvînt din Shakespeare. (El poate cel mult să consulte diferite ediţii pentru a alege cuvîntul care pare a fi cel mai clar.

d. Eliminarea unor personaje minore sau combinarea mai multora în unul singur.

e. Reducerea schimbărilor de scene cînd acestea pot face fără a prejudicia mişcarea piesei.

f. Schimbarea la nevoie a sexului unor personaje minore, din cauza lipsei de interpreţi respectivi.

g. plasarea unor antracte în piesele cu multe scene unde pot fi de mare ajutor la schimbarea decorurilor, ţinînd seama însă că pauzele trebuie să urmeze după scene de mare tensiune.

h. Adăugarea de fraze sau chiar scene dintr-o altă traducere (dacă este o piesă străină) sau din textul integral (în cazul cînd se foloseşte o adaptare)

i. Clarificarea intenţiei autorului acolo unde există o confuzie.

j. Corectarea greşelilor de tipar care apar uneori în ediţiilor pentru teatru.

k. Modificarea dialogului la nevoie pentru a-l pune de acord cu acţiunea sau cu tabloul respectiv. De ex."Nu este aici" în loc de "Nu umblă aici"

III. Găsirea unei forme pentru a transmite sensul către public.

După ce regizorul şi-a cristalizat pentru el sensul piesei scenă cu scenă, el trebuie să găsească modul de a traduce această analiză în impresii teatrale care vor exprima ceea ce trebuie să simtă publicul. După cum a formulat Gordon Craig,

regizorul trebuie să unifice toate elementele teatrului pentru a produce o impresie unitară asupra publicului. Uneori autorul îl ajută pe regizor în această privinţă; alteori regizorul trebuie să depună o muncă creatoare pentru a găsi o formă potrivită.

A. Alegerea unui stil al spectacolului.

Prima problemă a regizorului în transmiterea sensului piesei este de a găsi un stil care să exprime cel mai bine conţinutul şi perioada istorică şi care poate fi redat în joc, decoruri, accesorii, costume şi machiaj.

Stilul poate fi definit ca expresia 1) modului personal al autorului de a traduce viaţă pe scenă şi 2) a convenţiilor teatrale existente în timpul perioadei istorice în care el a creat. Datorită schimbării convenţiilor teatrale, ceea ce părea real într-un secol poate să pară artificial în altul. Măsura în care autorul încearcă să fotografieze sau să oglindească viaţa reală dă o bază de discuţie asupra stilurilor. (Vezi H.D.Albright, W.P.Halstead şi Lee Mitchell, Principii de artă dramatică, cap. 13, 14,15, M. Gorelik, Teatre noi pentru piese vechi, John Gassner. Judecarea piesei, Cap. 3,4,5)

1. Stilurile prezentative.

Până la apariţia realismului modern, actorii jucau direct către public; convenţii ca aparteurile, monologele şi mişcările dansante erau utilizate liber, cu toate că ele nu constituie o parte normală a vieţii cotidiene, iar limbajul poetic era folosit pentru a exprima emoţia dincolo de posibilităţile vorbirii normale. Piesa era "prezentată" publicului fără a se deghiza în viaţa reală.

a. Teatrul clasic grec

Acţiunea se desfăşura într-o arenă circulară, publicul era aşezat pe trei laturi. Emoţiile trebuiau să fie mai tari decît în viaţă şi erau deseori intensificate cu ajutorul muzicii şi a unor intervenţii ale corului.

b. Teatrul oriental. Nu are pretenţii de realism. Publicul este conştient că priveşte o distilare stilizată a vieţii iar nu un tablou al vieţii însăşi.

c. Teatrul medieval. Platforme pe roţi sau podiumuri fără nici un minimul de fundal, în timp ce actorii jucau deseori la public şi în mijlocul lui.

d. Teatrul shakespearian. Un proscenium larg permitea un contact intim cu publicul şi cu o serie de alte arii de joc unde atenţia publicului putea trece fără pauze. Fundalul era într-o mare măsură convenţional iar locul real al acţiunii era descris în textele poetului.

d. Teatrul lui Molière, din epoca Restauraţiei şi din sec. XVIII. Cu toate că se foloseau fundaluri pictate, actorii căutau să joace în proscenii cu tendinţa netă de a-şi comunica emoţiile şi umorul direct publicului.

2. Stilurile reprezentative sau iluzioniste.

Odată cu încetăţenirea unei atitudini ştiinţifice în sec.XIX şi cu progresele realizate în iluminarea şi tehnica scenică, teatrul a început să tindă către iluzia vieţii reale pe scenă. Arcada prosceniului era concepută ca un cadru de tablou sau "al patrulea perete" care mărginea întreaga acţiune.

a. Realismul. O încercare de a comunica iluzia realităţii prin acordarea unei atenţii deosebite detaliului, prin folosirea unui limbaj cotidian şi eliminarea aparteurilor, monoloagelor şi contactului direct între actor şi public. Actorii îşi închipuie că nu ştiu de prezenţa publicului iar publicul îşi dă închipuie că asistă la întîmplări reale. (Ibsen, Galsworthy, Hellman în dramaturgie, Stanislavski în actorie.)

b. Naturalismul. O formă extremă de realism care încearcă să dea o fotografie completă a realităţii - "un fragment de viaţă" - fără a elimina sau a selectiona detaliile sau a sistematiza materialul într-o intrigă complexă (Zola, Gorki, O'Casey

./.

Drumul tutunului, Sfîrait tragic)

c. Realismul selectiv. Un stil mai recent care alege detaliile realiste după nevoie, fără a încărca tabloul scenic cu descrierea completă a realității. O parte dintr-o cameră, o fereastră sau un fragment de zid poate fi suficient - deci pereții întregi și tavanele pot fi eliminate. (Întuneric în plină zi)

d. Realismul sugestiv. Folosirea sugestivă a detaliilor realiste. O arcadă gotică poate sugera o întreagă catedrală și, cu o iluminare adecvată, restul poate fi imaginat. Un fundal neutru sau negru este deseori folosit numai cu acele accesorii necesită și elemente de decor care sînt necesare.(Ciocîrlia).

3. Revolta împotriva reprezentativismului.

Secolul XX a văzut multe eforturi pentru a elibera teatrul de limitările realismului și pentru a reda o mai mare libertate dramaturgului și regizorului. Cu toate că teatrul nostru de astăzi rămîne realist la bază, tendința îndepărtării de realism continuă să persiste și elementele realiste sînt deseori combinate cu stilurile nonrealiste:

a. Simbolismul. Folosirea simbolului pentru a transmite sensul sau emoția. Gordon Craig și Adolph Appia au inițiat această mișcare a "noii tehnici scenice" care a încercat să sintetizeze toate artele în teatru, inclusiv pictura, muzica, lumina și dansul (Meeterlinck, Yeats, Andreev, O'Neill în Dynamo,J.B.

b. Neo-romantismul. O înapoiere la forma poetică în piesele de epocă, care permite o intensificare a efectului și un colorit al limbajului ce nu pot fi obținute în stilul realist. (Rostand, Anderson etc.)

c. Expresionismul. Denaturarea voită a realității pentru a exprima sensul lăuntric sau efectul neorînduirii secolului XX asupra individului. (Mașina de calculat, Morcle zeu Brown, Un cerșetor călare).

./.

d. Constructivismul. Eliminarea suprafeţelor exterioare în scopul pătrunderii în construcţia scheletală, dînd la iveală balustrade, diverse nivele, trepte, bîrne (Meyer Wold, influenţe în Patima de sub ulmi).

e) Suprarealismul şi realismul subiectiv. Influenţa psihologiei lui Freud în încercarea de a exprima viaţa lăuntrică sau chiar subconştienţă a omului prin simboluri din domeniul visului, denaturări psihologice şi "asociaţii libere" de idei (Hotel Univers, Moartea unui comis voiajor, Fata din vis, Un luminiş în pădure.)

f. Stilizarea. Lărgirea unui anumit detaliu sau a unei serii de detalii dincolo de proporţiile naturale. In stilizare publicul este conştient de modul cum sînt făcute acţiunile precum şi de ceea ce se face. Utilizată deseori în comedia artificială a sec. 17 şi 18. (Slugă la doi stăpîni, Petitorul).

g. Teatralismul. Atragerea deschisă a atenţiei publicului asupra faptului că se află într-un teatru şi că nu asistă la un fragment de viaţă. Nimicirea deliberată a "celui de-al patrulea perete", deseori cu folosirea de accesorii imaginare (Oraşul nostru, Vizita, Dulcea pasăre a tinereţii").

h. Formalismul. O întoarcere la decorurile arhitecturale permanente bazate pe formele clasice sau abstracte. (Jaques Copeau, Montările shakespeariene la "Globe Theater", utilizarea de decoruri unice sau "montări spaţiale").

l. Teatrul epic. "Teatrul didactic" care respinge realismul, emoţia şi iluzia în favoarea transmiterii unei tezo politico-sociale prin utilizarea naraţiunii, proiecţiei, sloganurilor, cîntecelor şi a contactului direct cu publicul (Brecht, Piscator).

j. Teatrul absurdului. Acest curent încearcă să creeze prin Ionesco, Beckett şi în unele cazuri Saroyan, piese care la prima vedere nu au sens raţional. Elemente de suprarealism şi

./.

simbolism sînt utilizate împreună cu absurdul şi iraţionalul cu scopul de a sugera nonsensul vieţii şi dificultatea comunicării umane (Scaunele, Rinocerii, In aşteptarea lui Godot).

B. Planificarea în vederea unei utilizări cît mai eficiente a elementelor teatrale.

Elementele de teatru cu ajutorul cărora regizorul transmite piesa spectatorilor sînt:

1. Actorii
2. Decorurile
3. Luminile
4. Recuzita
5. Costumele
6. Machiajul
7. Muzica
8. Sunetul
9. Dansul

Pregătindu-şi spectacolul, regizorul trebuie să ştie cum poate contribui fiecare din aceste elemente la realizarea întregului, să dea relief interpretării lui personale a piesei şi forţe o cît mai mare satisfacţie publicului.

1. Actorii

a. Pregătirea distribuţiei

In timp ce analizează personajele, mediul lor, acţiunile şi momentele, regizorul va începe să-şi formeze impresii specifice asupra categoriei de oameni create de autor. Inainte de probe el va trebui să pregătească scurte paragrafe cu descrierea fiecărui personaj. (Vezi Cap.10 pentru caracterizare şi cap.12 pentru distribuţie). Este deseori util pentru regizor să aibă o colecţie de ilustraţii pentru studii de machiaj şi ca un ajutor pentru distribuţie. (Folosiţi numai fotografii de oameni reali, nu schiţe sau desene după modele sau actori care au pozat special Aceasta ajută la cristalizarea imaginilor regizorale asupra personajelor.

b. După distribuţie

Ceea ce face regizorul cu colectivul de actori ales este

./.

tocmai esența muncii regizorului și se explică în toate capitolele următoare.

2. Decorurile

Regizorul trebuie să se bazeze într-o mare măsură pe scenograf în găsirea formei vizuale care exprimă cel mai bine interpretarea dată piesei. El se va feri să bage idei în capul scenografului sau să schițeze decorurile în locul lui. Totuși regizorul își poate cruța multe ore de timp pierdut și neplăceri ulterioare dacă chiar de la începutul lucrului asupra piesei prezintă principiul unificator de interpretare și dă astfel scînteia care aprinde imaginația desenatorilor de decoruri și costume, și dacă e cazul, a coregrafului și compozitorului. De aceea regizorul trebuie să aibă clare în minte următoarele puncte și să fie pregătit să le discute la prima ședință de lucru. (Această discutare a problemelor scenice privește evident scena cu prosceniu. Alte soluții posibile de scenografie includ scena centrală și flexibilă, discutate în cap. 13; de multe ori scena centrală sau flexibilă se dovedește cea mai potrivită pentru un regizor care luptă cu lipsa de ajutor tehnic sau condiții scenice necorespunzătoare).

a. Genul de fundal sau ambianță care vor face ca acțiunea piesei să pară logică și care transmit cel mai bine publicului interpretarea piesei.

b. Atmosfera generală pe care trebuie s-o creeze decorul.

c. Simplificările de decor care sînt practice fără să prejudicieze impresia generală scontată.

d. Stilul care exprimă cel mai bine intenția autorului pentru un public contemporan.

e. Problemele unor eventuale schimbări scenice. Regizorul trebuie să fie conștient de timpul care ar putea fi necesar pentru fiecare schimbare. Este în detrimentul timpului și

al efectului general al piesei de a coborî cortina mai mult de 3o secunde pentru schimbarea de decor. Introducerea unuia sau a două antracte de 1o minute poate rezolva problema, dar dle nu pot fi întîtdeauna introduse mai ales pentru a satisface exigenţele schimbării de decor - ele trebuie să intervină numai după scene-ne de mare tensiune. Metodele care s-au dovedit eficiente în piesele cu multe schimbări ale locurilor acţiunii sînt:

1. Decoruri permanente

a. Decoruri multiple, cu mai multe arii simultane pe scenă, schimbările realizîndu-se cu ajutorul luminii.

b. Utilizarea unor arii în afara arcadei proscheniului pentru scene scurte, dacă spaţiul o permite.

c. Decor unic. Schimbările se realizează prin deschiderea şi închiderea unor arcade, ferestre şi uşi cu ajutorul unor draperii, paravane, etc.

2. Decoruri "zburătoare" (coborîte de sus). Pot cere un antract dacă e nevoie de mult mobilier.

3. Scenă turnantă.

4. Scene "vagon".

Scene pe rotile care se introduc cu toată recuzita necesară la momentul oportun. Cer un spaţiu mare extrascenic pentru depozitare.

5. Decoruri proiectate.

Unde există o distanţă suficientă între aparatul de proiecţie şi "cyklorama" (ecran) această metodă oferă posibilităţi pasionante.

6. Alternare între proscheniu şi scenă interioară. O perdea sau văl împarte scena la mijloc şi scena se joacă în proscheniu în timp ce se schimbă scena interioară (Foarte potrivit pentru Shakespeare).

7. Perdele de catifea neagră în faţa cărora este plasat un minimum de elemente scenice sugestive.

8. Schimbările în fața spectatorilor ca o parte a acțiunii. Personajele minore pot schimba mobilierul. Această metodă și-a găsit o mare popularitate în spectacolele muzicale sau piesele nonrealiste.

9. Montarea în spațiu.

Cînd o scenă este suficient de mare și lumina poate fi perfectă reglată cu ajutorul unei pardoseli îmbrăcate în negru și a unei cyclorame negre, actorii pot fi plasați într-o scenă virtual goală cu excepția unor platforme și trepte și făcuți să se reliefeze tridimensional pe ceea ce pare să fie un fundal negru infinit de adînd. Un tipar intermitent de lumină și umbră poate sugera o schimbare de scenă. Norman Bel Geddes a utilizat strălucit montarea spațială în scenografia sa pentru Hamlet, Lazăr a rîs și Divina Comedie.

10. Manipularea decorurilor.

In sfîrșit, cînd niciuna din metodle de mai sus nu este realizabilă, decorurile pot fi demontate piesă cu piesă și scoase din scenă. Recuzita și mobilierul se scot după decoruri, apoi noile accesorii și mobila sînt aduse pe scenă, apoi sînt montate noile piese de decor. Această metodă e lentă și de obicei cere pauze de 5 minute. Totuși, o scenografie ingenioasă face uneori minuni într-un spațiu limitat, folosind decoruri cu fețe duble, care se plisează sau se desfac pentru a dezvălui un nou decor.

11. Planul inițial al scenei.

Cu toate că regizorul trebuie să aibă o minte deschisă cînd lucrează cu scenograful, se va vedea din studiul ulterior al compoziției și mișcării că planul de așezare a decorurilor îl privește îndeaproape. Inainte de prima consfătuire de lucru cu scenograful regizorul trebuie să-și clarifice în minte:

1. Principalele arii de joc necesare

2. Plasarea mobilelor importante în ariile de joc. Distribuirea mobilelor într-un mod apropiat de realitate așa încît

a. Să nu se piardă spaţiu

b. Să nu se blocheze uşi importante

c. Actorii să nu fie siliţi să se îngrămădească ş în centru

d. Actorii să nu fie siliţi să stea prea în fund sau prea în faţă.

e. Să nu se dea o impresie de goliciune prin mobile prea mici.

f. Actorii să nu fie înhibaţi de o scenă supraîncărcată cu mobilă.

3. Gruparea mai multor piese de mobilier ca o unitate pentru nevoile anumitor scene.(Vezi cap.7 Compoziţia).

4. Numărul actorilor care trebuie să lucreze în spaţii restrînse pe rampe sau platforme.

5. Cea mai bună amplasare pentru uşi şi ferestre dacă au un rol important în acţiune.

6. Cea mai bună amplasare pentru accesoriile importante care figurează în acţiune - de pildă colecţia de sticlă din Menajeria de sticlă.

7. Amplasările extrascenice menţionate în scenariu.

8. Liniile vizuale în teatru în funcţie de care se planifică mizanscena.

Planul scenei trebuie discutat cu scenograful (se pretează doar la modificări minore) cu cel puţin 10 zile - 2 săptămîni înainte de prima repetiţie cu amplasamente în scopul de a da un timp suficient regizorului pentru studierea amplasamentelor.

3. Luminile

Iluminarea decorului şi a actorilor este în general concepută ca o parte integrantă a scenografiei. In acest stadiu al studiului regizoral este suficient să se ia în considerare:

a. Dacă luminile vor fi cu precădere strălucitoare sau mai atenuate ?

b. Dacă lumina trebuie să fie în special caldă sau rece ?

c. Dacă este nevoie de surse de lumină justificate - de ex.: lămpi, candelabre, aplice, etc.

d. Dacă există probleme speciale de iluminare (ca de ex. parterul frumos despre care se vorbeşte în Luna Dezmoştenitilor, sau necesitatea unei flexibilităţi speciale în controlul ariilor de lumină şi întuneric în "montare spaţială" sau decoruri permanente).

4. Recuzită.

Imbrăcarea scenei este, ca şi iluminarea, o problemă de scenografie; totuşi, utilizarea mobilierului trebuie luată în considerare de regizor în interpretarea sa. Cînd se cere un număr de accesorii autentice, în studiul regizorului nu va fi indicat numai felul accesoriilor ci va fi sugerată şi activitatea pe scenă a actorilor care le folosesc. Regizorul trebuie să discute cu recuzitierul şef:

a. Felul accesoriilor cerute

b. Dacă sînt "practice" sau nu - adică dacă vor fi utilizate în faţa publicului.

c. Acţiunea care le cere

d. Sursele de consultare în ce priveşte stilul şi tipul accesoriilor

e. Amplasarea accesoriile pe scenă sau stabilirea persoanelorc care le vor aduce pe scenă.

5. Costume

Inainte ca responsabilul cu costumele să înceapă studiul epocii şi crearea propriu zisă a schiţelor el trebuie să fie lămurit asupra următoarelor puncte pe care regizorul va fi pregătit să le discute cu el.

a. Cum pot ajuta costumele la transmiterea sensului piesei ?

b. Din ce epocă fac parte costumele respective ?

c. Cum poate fi integrat stilul şi efectul general al

costumelor în stilul, culoarea şi atmosfera decorurilor ?

d. Cum poate oglindi mai bine fiecare costum personajul care îl poartă ?

e. Dacă există probleme de schimbare rapidă a costumelor ?

6. Machiaj

Machiajul este tot atît de strîns legat de costum, ca şi lumina de scenografie. Concepţia originală a regizorului asupra personajelor trebuie să includă caracteristicile lor faciale şi impresia generală care trebuie creată. Dacă sînt cerute schimbări rapide de machiaj, acest lucru trebuie luat în considerare în plasarea pauzelor. E greu de făcut o planificare prealabilă a machiajului înainte de distribuţia rolurilor şi de un studiu al trăsăturilor faciale ale actorilor, cu următoarele excepţii.

a. Perucile, dacă e cazul, trebuie luate în considerare chiar de la început din cauza costului lor ridicat.

b. Tunderea părului trebuie controlată şi la nevoie se va cere actorilor să nu se tundă pînă la terminarea spectacolelor.

c. Dacă este inevitabil ca actorii tineri să fie distribuiţi în roluri de bătrîni, regizorul trebuie să ştie ce tineri au structură facială se pretează cel mai bine la machiajul personajului respectiv şi ce se poate realiza cu bărbi şi mustăţi.

7. Muzica.

Hotărîrea de a folosi muzica şi în ce măsură decurge din interpretarea regizorală a piesei îmbinată cu problema practică de acoperire a schimbărilor de scene. In piesele nonrealiste regizorul care mai multă libertate în utilizarea muzicii. Funcţiile pe care le poate îndeplini muzica sînt:

a. De a produce o intensificare emoţională actorilor

b. De a sublinia epoca şi atmosfera

c. De a face trecerea de la o scenă la alta.

d. De a contribui la tensiunea şi suspensă.

e. De a marca momentele semnificative sau de vîrf.

./.

f. De a duce publicul de la realism la fantezie sau expresionism.

f. De a umple timpul necesar schimbărilor de scene şi de a acoperi zgomotul schimbării decorurilor.

h. De a lua locul cortinei în cazul scenei circulare. Deşi alegerea propriu zisă a muzicii poate fi făcută mai tîrziu, regizorul trebuie să fie conştient chiar de la începutu de contribuţia potenţială a muzicii la spectacol.

8. Efectele sonore.

Măsura în care regizorul vrea să utilizeze sunetele realiste este strîns legată de concepţia lui stilistică. Un efect sonor rău folosit sau întîrziat poate distruge atmosfera sau tensiunea unei scene. Regizorul trebuie să cunoască din timp problemele de sonorizare pentru a putea comanda înregistrările necesare.

9. Dansul

Piesele în stil realist oferă rareori oportunitatea mişcărilor dansante; dar multe piese care depăşesc realismul dau posibilitatea integrării dansului în spectacol (Peer Gynt, Fata din vis, Un cersetor călare). Fiind una din formele cele mai vechi de expresie emoţională în teatru, dansul se foloseşte ca o îmbogăţire şi un mijloc de intesificare a efectului dramatic oriunde stilul piesei o permite. Colaborînd strîns cu coregraful sau profesorul de dans, regizorul va trebui să se preocupe de:

a. Modul în care mişcarea ritmică sau mişcarea nonrealistă poate îmbogăţi spectacolul.

b. Spaţiul necesar pentru mişcare în raport cu planul scenei

c. Problema distribuţiei dansatorilor

d. Stilul şi calitatea mişcării

e. Alegerea unei muzici adecvate pentru dans

f. Costumele care să permită libertatea de mişcare în dans.

IV. Notarea interpretării în caietul de regie.

Caietul de regie este rezultatul tangibil a întregului studi

precedent. El diferă de caietul regizorului tehnic prin aceea că primul este producţia proiectată sau anticipată, iar cel din urmă este notarea a ceea ce s-a stabilit la repetiţii.

Diferiţii regizori variază în ceea ce priveşte extinderea caietului de regie. Celebrul caiet de regie al lui Max Reinhard era atît de detaliat, încît putea fi predat unui asistent pentru conducerea repetiţiilor. Pentru alţi regizori sau pentru producţiile simple sînt suficiente cîteva note mintale. Totuşi, pentru studentul în regie, un caiet întocmit cu grijă este nu numai o asigurare că nici o treaptă a studiului său interpretativ nu a fost omisă, ci şi o sursă bună de inspiraţie la repetiţii.

A. Chestiuni ce trebuie cuprinse în caietul de regie.

1. Definirea temei sau sensului piesei potrivit interpretării regizorului.

2. Comentariul critic al piesei

3. Studiul antecedentelor şi fundalului piesei.

4. Analiza personajelor (uneori cu lustraţii de machiaj)

5. Planul scenei cu decoruri la scară

6. Definirea stilului spectacolului

7. Textul tăiat şi redactat. (Cînd se lucrează după manuscris, dactilografa va lăsa margini largi pentru adnotări)

8. Împărţirea textului în acţiuni şi momente.

9. Notarea vîrfurilor majore şi minore cînd acestea apar în text.

10. Notarea tempoului în text.

11. Mizanscenele

12. Notarea utilizărilor de elemente teatrale în cadrul textului şi rezumate la sfîrşit - o pagină separată pentru accesorii, costume, muzică etc.

13. Bibliografia şi lista surselor de informaţii.

CAPITOLUL VI

Lucrul cu actorii

I. Introducere

Unii actori preferă să discute teorie în loc să joace. Regizorul însă este confruntat cu o problemă absolut practică: de a scoate cea mai bună performanţă de la colectivul său în intervalul de timp disponibil. Nu există doi indivizi perfect identici şi nu este logic să ne închipuim că aceeaşi metodă de joc se potriveşte tuturor actorilor. Dar oricare ar fi metoda, există două obiective primordiale pentru fiecare actor şi punctul de vedere promovat în această carte este că cele două obiective sînt două laturi ale aceluiaşi unghi - amîndouă esenţiale şi fiecare în parte insuficient. Regizorul trebuie să consacre o mare parte din timpul său lucrului cu actorii pentru a atinge aceste două obiective caretrebuie să satisfacă în acelaşi timp:

A. Exigenţele emoţionale sau lăuntrice ale jocului, adică simţul adevărului şi convingerea emoţională.

B. Exigenţele tehnice sau exterioare ale jocului, adică un simţ al controlului şi o formă eficientă.

Cu toate că numele lui Stanislavski este asociat de punctul A, în realitate el a consacrat tot anul al doilea al studiului său antrenamentului tehnic, vocal şi de mişcare, Prea mulţi studenţi au citit prima lui carte Munca actorului cuel însuşi, fără a da o atenţie egală volumului Construirea Personajului şi au uitat că chiar în timp ce studenţii care studiau Munca actorului cu el însuşi lucrau asupra resurselor lor lăuntrice ei urmau cu rigurozitate şi lecţiile de vorbire, mişcare, dans şi scrimă. Impresia eronată a unor actori asupra "sistemului", cum că o vorbire neglijentă, un corp nedisciplinat şi indiferenţa faţă de efectul teatral sînt acceptabile, este fără îndoială dezminţită de spectacolele atît de tehnic cizelate ale teatrului de Artă din

Moscova unde se lucrează după acest "sistem". Vechiul adagiu al lui Joseph Jefferson că actorul are nevoie de"inimă caldă şi un cap rece"rezumă cele două planuri pe care trebuie să lucreze actorul.

II. Atitudinea regizorului în munca cu actorii.

Printre elementele prin intermediul cărora regizorul acţionează asupra publicului său, obiectelor neînsufleţite - decorurile, luminile, costumele - ...li se poate da orice întrebuinţare după dorinţă. Totuşi, efectul cel mai mare asupra publicului îl produce un element mult mai complex, greu de înţeles şi greu controlabil - fiinţele umane care alcătuiesc colectivul de actori. In teatrul educativ regizorul trebuie să consacre o mare parte a timpului său actorilor ajutîndu-i să realizeze spectacolul dorit. Oricît ar fi de experimentaţi actorii sau de neexperimentat regizorul, acesta din urmă are un mare avantaj - el îi poate vedea pe actori din afară, aşa cum nu se pot vedea ei înşişi. Regizorul nu are nevoie să fie un actor mai bun decît colectivul său, dar el trebuie să ştie să comunice cu ei, să găsească un limbaj comun cu actorii şi să le cunoască problemele. Iată unele observaţii rezultate din psihologia regiei, care îl pot ajuta pe tînărul regizor să lucreze mai eficient cu actorii săi.

A. A-l înţelege pe actor

Cînd colectivul se adună pentru prima lectură ei se prezintă ca o adunare foarte diversificată de indivizi pe care regizorul trebuie să-i sudeze într-un tot pînă în seara premierei.

1. Actorii se deosebesc considerabil în ce priveşte experienţa lor teatrală precedentă, metodele pe care le folosesc, şi vocabularul cu care sînt obişnuiţi să comunice cu regizorul.

2. Actorii se deosebesc considerabil în ce priveşte fondul lor psihologic, maturitatea emoţională, libertatea şi sentimentul de siguranţă.

Ei se vor deosebi desemenea considerabil de la repetiţie la repetiţie în ce priveşte prospeţimea sau oboseala, stabilitatea emoţională şi interesul pentru problema dată. Totuşi, există unele caracteristici comune aproape tuturor actorilor

a. Actorii doresc să dea o producţie bună. Există un grad înalt de motivare în teatru. Regizorul trebuie să folosească acest lucru şi să-l întreţină nelăsîndu-l să dispară.

b. Actorii vor să aibă încredere în regizorul lor. Ei au nevoie să vadă în el un sprijin, ştiind că el îi poate călăuzi către un spectacol de succes.

c. Actorii au un eu mai exigent şi sînt hipersensibili (altfel ei nu sînt actori). Ei vor să fie lăudaţi de regizori şi asiguraţi că fac progrese. O regulă importantă este de a-i lăuda pe actori în faţă colectivului dar de a-i critica între patru ochi. Totuşi, există şi excepţii : actorul prea încrezut care nu progresează pînă cînd "nu i se dă peste nas", şi o critică generală adresată întregului colectiv.

d. Actorii au nevoie să se simtă acceptaţi de grup, să-şi simtă "apartenenţa" la echipă, indiferent de importanţa rolului pe care îl joacă.

e. Cu cît mai timid e un actor, cu atît are nevoie să i se spună că realizează progrese. El poate fi cuprins de un fel de panică dacă simte că regizorul e necăjit din cauza lui, că îl consideră verigă slabă a echipei. Deseori regizorul însuşi trebuie să joace puţin teatru pentru a-l convinge pe actorul nesigur că el poate face faţă dacă devine mai încrezător în el însuşi.

f. Actorilor trebuie să li se dea ceva anume la care să se gîndească la sfîrşitul repetiţiei, aşa încît să aducă ceva nou de încercat la repetiţia următoare. Actorul trebuie să plece din repetiţie cu sentimentul reconfortant că a realizat ceva astăzi, şi cu cunoaşterea problemelor specifice la care să lucreze a doua zi în scopul de a-şi cizela şi mai mult creaţia

B. A se înțelege pe sine însuși ca regizor.

Regizorii ca și actorii se deosebesc mult în ce privește fondul și pregătirea. Au existat regizori celebri care se purtau ca niște autocrați; alții folosesc metode pasive. Fiecare regizor și-a dorit, ca Gordon Craig, actori care să fie niște "super-marionete" ce reacționează la fiecare tragere de sfori a singurei și supremei forțe creatoare, regizorul. Totuși, să nu uităm că Craig n-a regizat niciodată un teatru educativ.

1. Regizorul trebuie să admită că imposibilitatea de a stabili un contact între el și actorii săi, este în egală măsură o lipsă a lui și a actorilor.

2. Scopul regizorului trebuie să fie o producție cît mai bună cu un minim de efort și constrîngere la repetiții.

3. El nu trebuie să-și utilizeze colectivul ca un debușeu pentru propriile sale impulsuri refulate de actor sau din nevoia de a-și da import nță. In teatrul educativ nu e loc pentru toanele regizorului. Moss Hart descrie metoda modestă de regie a lui George S.Kaufman în <u>Actul unu</u>:

"...părea că-i lasă pe actori să-l folosească ca o cutie de rezonanță. Privea și asculta și fără să pară a-și impune propriile sale idei preconcepute despre modul cum trebuie jucată o scenă sau alta, el îl lasă pe fiecare actor să-și găsească un mod propriu care i se potrivea cel mai bine; și încetul cu încetul, numai cu un cuvînd șoptit ici și colo scenele începeau să capete o calitate și o alură regizorală proprie numai lui ".

4. Regizorul unui teatru educativ trebuie să fie concomitent profesor și artist creator. De aici necesitatea de a dezvălui pe cît posibil actorilor motivul care stă la baza instrucțiilor pe care le dă regizorul, așa încît ei să învețe și să se dezvolte în timp ce lucrează asupra diverselor spectacole.

5. Regizorul nu trebuie să trădeze colectivul/propriile ui

./.

sale temeri, îndoieli sau neliniști cu privire la succesul producției.

6. Un studiu de psihologia educației a dezvăluit că printre trăsăturile pe care elevii le reproșează cel mai mult educatorilor (valabile și pentru regizorii de teatru) sînt următoarele:

a. Incapacitatea de a explica limpede

b. Lipsa de disciplină

c. Favoritismul

d. Nedreptatea

e. Temperamentul impulsiv

f. Nerăbdarea

g. Sarcasmul

7. Entusiasmul și încrederea regizorului sînt molipsitoare. El poate însufleți colectivul numai dacă el însuși simte entuziasm pentru piesă și încredere în colectivul său.

8. Modestia profesională este un ingredient esențial pentru un regizor. Se poate spune că el și-a îndeplinit sarcinile cu succes dacă presa laudă pe fiecare actor din colectiv, chiar dacă nu pomenește aproape nimic de "regie".

C. Crearea unui climat de lucru optim pentru actori. Repetițiile trebuiesc considerate ca niște întîlniri speciale între actori și regizor, dar nu ca între ~~un~~ profesor și studenți sau între șef și subalterni, ci ca între artiști creatori care lucrează împreună pentru îndeplinirea unei sarcini comune.

1. La repetiții trebuie să existe libertate, relații simple și o ambianță binevoitoare care încurajează încercările și gregelile fără teamă de eșec. Chiar și o anumită doză de glume și veselie îi poate ajuta pe actori să-și găsească spontaneitatea și destinderea.

2. La repetiții trebuie să existe totuși disciplină, astfel încît să nu se piardă timpul cu întîrzieri, întreruperi

sau distragori din partea celor din afara scenei.

3. Regizorii şi actorii reacţionează deferit faţă de prezentaţ unor persoane străine la repetiţii. Acestea pot provoca încordare la actori, totuşi cînd se repetă o comedie, sunetul unui rîs înfundat, în sală, poate da o încurajare binevenită. In orice caz luminile în sală trebuie să fie stinse în timpul repetiţiilor.

4. Regizorul trebuie să fie un exemplu de promptitudine şi punctualitate la repetiţii. Dacă actorii îşi dau seama că regizorul nu este gata de repetiţie la ora fixată, ei înşişi devin neglijenţi. Nu ne putem aştepta la progrese din partea actorilor dacă venind tîrziu, regizorul le spune să se grăbească sau în general nu vine la repetiţie.

D. Ce vrea regizorul de la actori.

Aceasta este tocmai miezul regiei în teatru. Următoarea enumerare a măsurilor pe care le poate lua regizorul pentru a obţine ceea ce vrea de la actori arată cîte metode pot fi adoptate. A cunoaşte cum lucrează actorul cel mai bine, cum lucrează însuşi regizorul cel mai bine, în ce fază a repetiţiilor se află spectacolul (vezi cap.13), şi care este stilul şi tipul piesei, sînt tot atîtea factori care ajută la determinarea metodei de regie. In mod ideal, regizorul trebuie să înceapă cu punctul 1 a. încercîndu-l un timp suficient de lung înainte de a trece la punctul următor; ultimul punct, 2 f, trebuie considerată ca o ultimă posibilitate. Deasemenea, trebuie să se ţină minte că atunci cînd regizorul nu poate obţine ceea ce vrea de la un actor el trebuie să-şi revizuiască exigenţa şi s-o adapteze, modificîndu-şi interpretarea, iniţială şi găsind ceva în firea şi personalitatea actorului care poate fi înlocuit.

1. Atitudinea interiorizată sau creatoare (poate predomina într-o piesă realistă serioasă)

a. Cu ajutorul unor întrebări şi discuţii asupra sce-

noi accentați la ivealã propria interpretare a actorului. Dacã aceasta diferã mult de aceea a regizorului, ridicați unele probleme în mintea actorului care l-ar putea aduce la interpretarea doritã. "Cum îți justifici comportarea în actul III ? "Ce vrea personajul tãu în viațã și în fiecare act al piesei ?"

b. Discutați interpretarea regizoralã cu actorul - emoțiile și reacțiile personajului. Trebuie sã fiți sigur cã actorul înțelege aspectele lãuntrice ale scenei. Multe greșeli de expresie derivã dintr-o înțelegere greșitã a ceea ce trebuie exprimat. Trebuie sã ajutați actorul ~~actorul~~ sã trãiascã în împrejurãrile imaginare și sã fiți conștient de toate implicațiile scenei respective, pentru personajul respectiv. Uneori lectura altor piese poate ajuta la lãmurirea piesei date. Actorul care îl joacã pe James Tyrone în Lunga drumeție a zilelor de O'Neill, de pildã, trebuie sã fie perfect familiarizat cu același personaj din Lunga cãlãtorie în noapte.

c. Indicați cîmpul de observație pentru actor - unde poate sã gãseascã personajul sau emoția pe care o cautã.

d. Trebuie sã fiți sigur cã actorul înțelege împãrțirea scenei în acțiuni și momente, unde începe și se terminã fiecare nou moment și ce cautã sã facã personajul sãu în fiecare moment.

e. Raportați emoțiile personajului la propria experiențã a actorului. Gãsiți situații analoage care sînt mai familiare p pentru actor.

f. Folosiți improvizația, cu ajutorul altor actori, pentru a reconstitui o situație precedentã în viața personajului, care îl va ajuta pe actor sã înțeleagã implicațiile scenei date. Chiar scena însãși poate fi improvizatã dacã actorii nu și-au învãțat încã textul.

g. Punînd întrebãri specifice, determinați pãtrunderea pas cu pas a actorului în emoțiile personajului. "Îți pare bine de ceea ce ai spus adineaori" ; "De ce ai fãcut asta" La ce te

gîndeşti în timp ce vorbeşte el ?" "Cu actorii pregătiţi după sistemul Stanislavski, scene întregi pot fi improvizate în care actorii îşi spun cu glas tare gîndurile lăuntrice - "subtextul".

h. In piese clasice sau poetice în care limbajul poate constitui o piedică în calea înţelegerii , cereţi actorului să redea provizoriu textul prin propriile sale cuvinte.

i. Arătaţi actorului atmosfera, sentimentul şi intensitatea cerută fără a citi textul în locul lui. Regizorul poate improviza în jurul textului, parafrazînd cuvintele sau verbalizînd subtextul, aşa încît actorul să vadă posibilităţile în scena dată fără a putea să imite direct ceea ce a făcut regizorul.

2. Atitudinea tehnică (poate predomina într-o comedie sau o producţie stilizată).

a. Discutaţi cu actorul care este efectul dorit. Folosiţi indicaţii pozitive pentru a-l ajuta pe actor să-şi închipuie rezultatul tehnic. O idee se învaţă mai uşor dacă pare să vină de la actor iar nu de la regizor. După expresia lui F.C.Strickland "Nu spuneţi niciodată actorului ceva dacă îl puteţi face să se gîndească singur la acest lucru". Pentru a ilustra această idee, el spune următoarele :

1. Punîndu-i pe alţi actori să redea un pasaj umoristic îl puteţi face pe interpretul în cauză să vadă pentru prima oară hazul pe care îl cuprinde.

2. Spunînd unui actor că replica lui trebuie spusă repede pentru că partenerul său încearcă să construiască o scenă de tensiune dramatică, îl puteţi face pe partener să înţeleagă pentru prima oară că scena lui este "de vîrf".

b. Utilizaţi acţiunea fizică pentru a trezi emoţia. Aşa numitul efect James-Lange este bazat pe capacitatea acţiunii fizice de a provoca emoţia prin autosugestie. Dacă un actor nu poate simţi o anumită emoţie daţi-i o activitate fizică, mişcare, poziţii corporale sau gesturi care sînt caracteristice, şi o acţiune veri-

dică poate provoca sentimentul.

c. Discutaţi cu actorul în general că mijloace tehnice poate folosi pentru a obţine efectul pe care îl socoteşte necesar (vezi cap.9). Referiţi-vă eventual la:

1. Schimbări de tempo, volum, intensitate şi calitate pentru a obţine variaţie.

2. Cuvintele cheie care trebuie accentuate.

3. Sublinierea cuvintelor prin mişcare, gesturi, pauze.

4. Tranziţii şi locurile unde ele trebuie să intervină

5. Gradaţie pentru a atinge un "vîrf" şi locurile unde trebuie introdusă.

d. Specificaţi actorului unde să folosească un procedeu tehnic, ca de ex. accentuarea, inflexiunea, pauza sau variaţia de tempo, volum, intensitate şi calitate. Unde se poate daţi-i şi motivarea împreună cu tehnica.

1. Este mai bine să spuneţi actorului "Stai un moment să te gîndeşti la un răspuns" decît "Fă o pauză aci", şi este mai util să spuneţi "Ti-e ruşine să-l priveşti în ochi şi de aceea te întorci", decît "Aici te întorci cu spatele".

2. Metoda întrebărilor descrisă de L.H.Monat este foarte utilă pentru a corecta accentuările greşite. Dacă actorul spune "M-am dus spre uşă", în loc de "M-am dus spre uşă", regizorul îl poate întreba "Unde te-ai dus?" Răspunsul "spre uşă" va da accentuarea corectă şi aceasta trebuie să i se arate actorului.

3. Utilizaţi comentarii pozitive iar nu negative.

"E nevoie de mai multă variaţie în intensitate" este preferabil faţă de "E monoton" şi "E nevoie de mai multă căldură" e mai bine decît "Aceasta mă lasă rece"

e. Dacă regizorul are o ureche bună sau un simţ al mimicii, el poate încerca să-i arate actorului două moduri posibile de a juca un pasaj - cum l-a jucat actorul şi cum crede regizorul că trebuie jucat. Apoi el va întreba: "Cum a fost mai bine ?"

f. Ca un ultim procedeu, dacă altele au dat greş sau dacă nu mai e timp suficient, regizorul va căuta să spună singur textul sau să facă acţiunea în locul actorului. Acest procedeu presupune: a) că regizorul este el însuşi un bun actor şi b) că actorul va urmări jocul cu mintea deschisă şi că are destulă competenţă tehnică pentru a recunoaşte ceea ce face regizorul.

1. Demonstraţia este o metodă acceptată de predare a iscusinţei fizice şi poate modul cel mai rapid de a comunica actorului efectul dorit. Acţiunile fizice, mişcarea şi îmbinarea textului cu acţiunea se pretează cel mai bine la demonstraţie, iar uneori, pînă şi rostirea textului trebuie arătată actorului. Dacă e bine realizată, această tehnică nu are nevoie de apologie. Cei ce studiază metoda lui Stanislavski vor fi uimiţi să descopere că el însuşi folosea demonstraţia.

2. Dacă însă regizorul nu este sigur de tehnica sa actoricească este mai bine că el să se abţină de la demonstraţii decît s-o facă lamentabil şi apoi să spună: "N-a fost tocmai aşa cum trebuie dar înţelegi ce vreau să spun".

III. Exigenţele emoţionale sau lăuntrice ale jocului actoricesc.

Despre aceste exigenţe se vorbeşte uneori ca despre o atitudine creatoare faţă de jocul actoricesc, deoarece sînt bazate mai mult pe ceea ce descoperă actorul singur, decît pe ceea ce au făcut alţi actori pentru a rezolva aceleaşi probleme. Marele avantaj al atitudinii creatoare în teatrul educativ, după cum au observat mulţi regizori, este că ea lucrează în favoarea studentului actor; deşi îi poate lipsi iscusinţa tehnică, el poate apela la propria sa prospeţime, vigoare şi sensibilitate. Apropierea lăuntrică se creează cel mai bine prin improvizaţii (cap.3). Exigenţele lăuntrice se pot rezuma după cum urmează:

A. Actorul are nevoie de libertare interioară.

Pentru folosirea cît mai eficientă a corpului, vocii şi emoţiilor sale, actorul trebuie să se elibereze de încordare. Spre deosebire de muzician, actorul este propriul său instrument - un instrument care trebuie acordat pentru a răspunde comenzilor celor mai subtile ale voinţei actorului. Libertatea poate fi realizată prin :

1. Relaxare şi disciplină musculară

Mişcările de dans, gimnastică şi coordonarea fizică, toate contribuie la crearea relaxării. Totuşi în timpul spectacolului actorul obţine cel mai bine relaxarea prin controlarea atenţiei sale - prin concentrare.

2. Concentrare.

a. Atenţia actorului nu trebuie să gonăie sau să se îndrepte asupra publicului. Ea trebuie să rămînă concentrată asupra împrejurărilor scenei.

b. Dacă actorul gîndeşte prin gîndurile personajului, el va reacţiona în personaj cu o emoţie autentică. El nu trebuie să-şi spună „Îl fac pe Hamlet", nici „Eu sînt Hamlet", şi nici măcar "Dacă aş fi Hamlet", ci mai curînd "Dacă acest tîmpit de Polonius mă plictiseşte iarăşi, am să-l fac să-i pară rău."

3. Spontaneitatea.

Cu toate că actorul a repetat săptămîni de zile, el trebuie să reacţioneze de parcă fiecare moment i se întîmplă pentru prima oară. El trebuie să evite de a anticipa sau de a premedita reacţiile ci să încerce mai curînd să creeze "iluzia primei dăţi".

B. Actorul trebuie să joace cu <u>veridicitate</u>.

El trebuie să-i facă pe spectatori să creadă în adevărul celor spuse sau făcute de el. Dacă emoţiile actorului sînt <u>într-adevăr</u> autentice, acest lucru publicul nu are posibilitatea să-l cunoască. El poate doar să evalueze impresia de adevăr; dar spectatorul poate avea certitudinea reacţiilor emoţionale pe care actorul

./.

le-a trezit în el.

1. Se poate spune că jocul actorului este veridic atunci cînd este convingător şi credibil, cînd sună autentic, cînd corespunde cu ideea publicului despre modul cum ar reacţiona oamenii dacă situaţia respectivă s-ar crea în realitate.

2. Cu toate că un maestru al tehnicii actoriceşti ar putea să convingă publicul de adevărul sentimentelor sale chiar dacă este cu desăvîrşire lipsit de sentimente, modul cel mai simplu şi mai sigur pentru tînărul actor de a fi convingător este de a reacţiona cu autenticitate.

C. Actorul trebuie <u>să justifice</u> tot ce face pe scenă.

1. El nu trebuie să facă nimic pe scenă fără un scop sau numai cu un scop ce pare a fi pur tehnic.

2. In viaţă, comportarea umană este motivată de stimulente ce vin din lăuntru sau din afară. Cu toate că noi nu ne explicăm întîtdeauna motivele şi uneori nici nu sîntem conştienţi de adevăratele noastre motive, rareori ne comportăm fără vreo justificare.

3. Dacă justificarea nu este dată de autor sau de regizor, actorul trebuie să găsească o justificare proprie în concordanţă cu personajul.

4. Actorii care au dificultăţi în ce priveşte justificarea sînt deseori atît de ocupaţi să o caute introspectiv, încît nu reuşesc să audă ceea ce spune partenerul.

D. Actorul trebuie <u>să capete acces la emoţiile sale</u> şi să fie capabil să le provoace după dorinţă.

O emoţie trezită accidental este mai puţin importantă decît o emoţie pentru care actorul găseşte un stimulent sau o pregătire lăuntrică, în cadrul contextului scenei sau a ceea ce spun sau fac partenerii săi. Dacă el îşi controlează concentrarea, el îşi poate provoca aceeaşi emoţie în fiecare spectacol. Modul exact cum îşi utilizează actorul resursele emoţionale, este în

ultimă analiză, o chestiune care îl priveşte personal, atîta timp cît se obţine efectul dorit. El poate utiliza unul sau mai multe din procedeele următoare:

1. Memoria emoţiilor - evocarea experienţelor personale care l-au efectat în trecut şi care pot fi retrăite prin aducerea aminte a imaginilor senzoriale specifice asociate cu emoţia dată.

2. Imaginaţia - capacitatea de a vedea în închipuire cum s-ar simţi un individ în împrejurările date.

3. Substituirea unor emoţii analoage - de pildă, deşi n-a comis niciodată o crimă, actorul poate substitui un impuls criminal pe care l-a simţit cîndva faţă de un ţînţar care îi bîzîia la ureche.

4. Autosugestia sau contopirea cu personajul. Identificându-se cu personajul actorul lasă împrejurările să-l stimuleze ca şi cum ar fi el însuşi personajul. Stanislavski îşi dădea seama că un joc bun decurge deseori din resurse ascunse şi se află la limita subconştientului.

E. Actorul trebuie să înţeleagă <u>ceea ce face personajul său</u>. Acţiunea psihologică interioară care stă la baza dialogului va lămuri şi va justifica cuvintele pe care le spune personajul. Autorul dă rezultatele în dialogul său, actorul trebuie să descopere cauzele.

1. Cea mai mică unitate de acţiune, momentul, poate fi văzută foarte clar în raport cu improvizaţiile, după cum s-a arătat în Cap.3. Gruparea mai multor momente într-o acţiune sau voinţă obiectivă îl va ajuta pe actor să găsească posibilitatea de a juca o scenă dacă a) este aleasă cu grijă, b) exprimată printr-un verb (care conţine "germenele acţiunii" după cum spunea Stanislavski) şi c) luată din punctul de vedere al personajului şi nu acela al dramaturgului sau al regizorului. Cea mai mare uni-

./.

tate de acţiune, "miezul" sau "supra-sarcina" asigură unitatea între personaj şi scopul său în piesă.

2. Actorul trebuie să ştie ce are de făcut pe scenă chiar dacă nu are text. Prea des se întîmplă că regizorul opreşte o scenă, îl întreabă pe actor ce face şi aude răspunsul : "Aştept replica" (dacă actorul e naiv). Actorul care procedează astfel pierde ocazia de a fi stimulat de ceea ce fac sau spun alţii.

F. Actorul trebuie să creeze un personaj convingător Caracterizarea despre care se vorbeşte în cap.lo are are aspecte atît de interioare cît şi exterioare. Exigenţele interioare cuprind

1. Justificarea caracterizării din interior, adică găsirea în forul lăuntric al actorului însuşi a unui aspect oarecare care să fie propriu şi personajului pe care îl joacă şi pe care actorul ar putea construi o caracterizare veridică.

2. Crearea unui personaj consistent, convingător şi recognoscibil.

3. Realizarea concepţiei dramaturgului asupra personalului.

G. Actorul trebuie să stabilească natura relaţiilor sale cu ceilalţi.

Actorul care îşi concentrează atenţia exclusiv asupra lui însuşi şi a emoţiilor sale dă dovadă că a înţeles greşit sistemul Stanislavski. Personajul său nu există într-un vid, ci are anumite relaţii cu toate celelalte personaje din piesă.

1. Actorul trebuie să ştie ce simte personajul său faţă de celelalte personaje ale piesei = ce fac sau spun acestea în fiecare moment al prezenţei lor pe scenă.

2. Actorul trebuie să răspundă veridic şi în personaj la acţiunea şi dialogul de moment. El poate să facă acest lucru numai dacă ascultă şi reacţionează. Regizorul va elimina reacţiile care abat atenţia de la vorbitor, dar este mai uşor să faci acest

lucru decît să insufli viaţă într-un actor lipsit de sensibilitate.

3. Actorul care ascultă, reacţionează şi contribuie la interacţiunea grupului nu numai că-şi ajută partenerii şi creează raporturi în cadrul ansamblului, dar se ajută pe el însuşi să se pregătească pentru propriile sale răspunsuri emoţionale. Stanislavski numea acest lucru "comuniune".

IV. Exigenţele tehnice sau exterioare ale artei dramatice

Aceste principii tehnice sînt toate consecinţele logice ale faptului că teatrul este o artă a comunicării. Nici o emoţie, oricît de adevărată, nu are vreo valoare în teatru pînă cînd nu este comunicată şi simţită de public. Cunoaşterea acestor reguli tehnice nu creează încă actorul, dar neştiinţa aplicării lor poate constitui o barieră între o persoană talentată de la natură şi expresia efectivă a emoţiilor sale. Dacă antrenamentul actorului începe (aşa cum logic trebuie să fie) cu metode lăuntrică, improvizaţională, ca o temelie solidă, partea tehnică poate fi adăugată pentru întărirea adevărului lăuntric (dar în nici un caz ca un obstacol sau o subtituire a acestui adevăr).

Cele mai multe din aceste procedee tehnice sînt de fapt atît de elementare încît se pot compara cu abecedarul la citire sau cu cele cinci poziţii de bază la balet. Actorul trebuie să vină la repetiţie perfect familiarizat cu ele, astfel încît să-i fie o a doua natură şi să-i permită atît lui cît şi regizorului să se concentreze pe deplina asupra vieţii lăuntrice a piesei. Din nefericire acesta nu e întîtdeauna cazul în teatrul şcolar şi regizorul va fi nevoit să predea echipei sale unele din următoarele principii:

A. Actorul trebuie să fie <u>văzut</u> de public (mai ales că poziţia feţei poate facilita sau împiedica emisia bună a vocii). In acest scop s-a creat o întreagă terminologie şi reguli privitoare la poziţia actorului în raport cu publicul.

1. Terminologia de comunicare cu actorul

a. Dreapta şi stînga scenei este întîtdeauna dreapta şi stînga actorului cînd stă cu faţa la public.

b. In faţă înseamnă mai aproape de public.

c. In fund înseamnă mai departe de public

d. Traversare în faţă dreapta înseamnă a se mişca în faţă spre partea dreaptă. Traversare fund centru stînga înseamnă o mişcare spre fund centru stînga.

e. In scenă înseamnă mai aproape de centrul scenei.

f. Afară din scenă înseamnă mai departe de centrul scenei

De A face cîtiva pasi afară înseamnă a se depărta de centrul scenei.

g. Mai sus de o persoană sau de un obiect înseamnă în spre fundul scenei.

h. Mai jos de o persoană sau de un obiect înseamnă în spre faţa scenei.

i. A se întoarce înăuntru, înseamnă a se întoarce mai mult cu spatele spre public, de ex. de la un sfert la profil sau de la profil la trei sferturi.

j. A se deschide înseamnă a se întoarce mai mult cu faţa spre public, de ex. din profil la un sfert sau de la un sfert cu toată faţa.

k. A acoperi înseamnă a sta între un alt actor şi public sau între un obiect şi public.

l. A fixa înseamnă a privi un alt actor.

m. A fura înseamnă fie 1) a atrage pe nedrept atenţia asupra sa în dauna partenerului sau 2) de a aluneca pe neobservate într-o altă poziţie.

2. Poziţiile corpului actorului:

a. Poziţia "în faţă", în care corpul şi capul actorului se află cu faţa la public

b. Poziţia "un sfert" în care laba piciorului dinspre

fundul scenei este paralelă cu linia rampei, iar laba piciorului din faţă este adusă comod înapoi într-un unghi de 45 de grade faţă de piciorul celălalt. Aceasta îl face pe actor să se întoarcă aşa încît cea mai mare parte e văzută de public. Poziţia"un sfert" este poziţia obişnuită şi actorul o va lua în mod normal cînd lucrează cu un partener în afară de cazul cînd regizorul îi cere altfel.

c. Poziţia în profil, în care capul şi cîrpul actorului este orientat paralel cu rampa şi ambele picioare sînt într-un unghi de 90° faţă de public.

d. Poziţia trei sferturi, este aceea în care laba piciorului din faţă este paralelă cu rampa, iar laba piciorului dinspre fundul scenei este adusă comod înapoi, făcînd cu fundul scenei un unghi de 45°.

e. Poziţia "cu spatele", în care actorul este întors cu spatele la public şi priveşte direct fundul scenei.

3. Poziţiile a doi actori care joacă o scenă împreună

a) Comunicare reciprocă înseamnă că amîndoi actorii se află în poziţia "un sfert" , egal vizibili şi la aceeaşi distanţă de rampă. Aceasta e o poziţie de bază şi este o greşeală elementară cînd actorii se abat de la ea, în afară de cazul cînd li se indică s-o facă.

b) In profil înseamnă că cei doi actori stau în profil faţă de public, stau faţă în faţă şi la o distanţă egală de rampă.

c) Oblic înseamnă că unui din actori stă în poziţia "un sfert" cu cîţiva paşi mai în fund faţă de partenerul său, care de aceea trebuie să ia poziţia "trei sferturi" pentru a fi faţă în faţă cu cel dintîi. Actorul din fund a luat scena iar actorul din faţă a dat-o.

Cu toate că există multe situaţii în care regizorul poate dori acest efect, este o manieră proastă de a se posta mai

./.

în fund față de partener fără a fi primit indicații speciale în acest sens.

d. Simulare înseamnă că actorul care a dat scena partenerului său care se află mai în fund, simulează că continuă să-și privească partenerul, în timp ce își aduce corpul și (sau) fața mai în profil. Dacă se păstrează limitele necesare, publicul nu-și poate da seama că actorul simulează.

e. Variantele pozițiilor de mai sus, sînt nelimitate, depinzînd de conținutul scenei. Relațiile de mai sus pot fi folosite șezînd, rezemîndu-se de ceva sau în poziție culcată etc.

4. Întoarcerile

a. Întoarcerile se fac întotdeauna către public în afară de cazul cînd regizorul cere altfel (de pildă cînd actorul se află în poziția trei sferturi și o întoarcere deschisă ar putea să pară o învîrtire, sau cînd regizorul cere o mișcare deosebit de slabă sau bruscă.

b. La o întoarcere normală actorul își mută greutatea pe piciorul dinspre fundul scenei și pășește cu piciorul din față. La o întoarcere spre fund primul pas se face cu piciorul dinspre fund.

5. Poziții ale picioarelor.

a. La îngenunchiere genunchiul dinspre fund este în mod normal sus, iar genunchiul dinspre față se află la sol purtînd greutatea actorului.

b. Dacă vrea să se miște mai în față, actorul trebuie să-și mute greutatea pe piciorul din față și să facă cu un pas scurt - cu piciorul din spate.

c. Actorul tînăr trebuie să învețe să stea nemișcat, fără să se legene înainte și înapoi sau să se lase de pe un picior pe altul.

6. Traversările.

A. Actorul trebuie să traverseze întotdeauna în fața

celorlalţi cu excepţia servitorilor şi a personajelor ce se furişează, sau cînd cealaltă persoană stă jos.

b. O traversare poate fi directă sau indirectă, în funcţie de text, de personaj şi de situaţie.

c. O traversare în curbă în care actorul descrie un arc concav, îl ţine în faţa publicului mai mult decît o traversare directă.

d. O traversare spre fundul scenei poate fi întreruptă de pauze, piruete, (pivotări), întoarceri şi treceri imperceptibile pentru a evita cît mai mult poziţia cu spatele la public. Actorilor începători li se va atrage atenţia să nu meargă de-a îndăratelea sau lateral, în afară de cazul cînd li se cere aceasta; un actor îşi poate face drumul spre fundul scenei printr-o serie de mişcări în zig-zag...un pas justificat la dreapta, o piruetă, un pas spre stînga, etc.

e. <u>Traversarea încrucişată</u> sau <u>mobilarea scenei</u>.

Cînd trei personaje sînt grupate într-o scenă şi A traversează în faţa lui B spre C, personajul B trebuie să vină mai în faţă sau să traverseze aproximativ pînă la locul lăsat liber de A; B trebuie să-şi înceapă traversarea în timp ce este acoperit de A. Aceasta e una din puţinele excepţii la principiul de a nu se mişca pe direcţiile altor actori; dar traversarea încrucişată trebuie executată lin, la nevoie şi să fie justificată de dorinţa de a vedea sau a auzi mai bine ceea ce face sau spune actorul care traversează. Scopul traversării încrucişate este de a restabili echilibrul compoziţiei şi de a îmbunătăţi vizibilitatea unor actori care altfel ar fi coperiţi. Actorii trebuie "să mobilieze scena" fără să li se spună.

7. Gesturile.

a. Aproape toate gesturile se fac cu mîna sau braţul dinspre fundul scenei.

b. Excepţiile cele mai comune la această regulă

sînt salutul şi strîngerea mîinilor, care în mod obişnuit se fac cu mîna dreaptă indiferent de poziţie.

c. Cînd un obiect este înmînat de un personaj altuia actorul îl preia cu mîna dinspre fundul scenei, apoi îl schimbă în mîna cealaltă pentru a-l pasa mai departe. Actorul nu-şi va întinde niciodată mîna de-a curmezişul corpului (în afară de cazul cînd face o caracterizare comică a unei persoane neîndemînatice).

d. Gesturile care acoperă faţa, în special gura, trebuie executate cu grijă pentru a nu stînjeni comunicarea.

8. Statul jos şi sculatul în picioare.

a. Cînd două personaje stau pe un divan aşezat în diagonală pe scenă, actorul dinspre fundul scenei şade pe divan mai în afară, iar actorul dinspre sală, mai înăuntru.

b. Actorul trebuie să se aşeze sau să se ridice în picioare în personaj. Cum stau picioarele şi gambele în timp ce stă jos este un element important al caracterizării. Dacă personajul este graţios şi manierat el va şedea cu piciorul dinsptre fundul scenei înainte iar cu piciorul dinspre sală tras mai înapoi.

c. Apropiindu-se de un scaun, actorul trebuie să-l palpeze cu spatele gambei, iar nu să se întoarcă pentru a-l vedea înainte de a se aşeja.

d. Cînd un scaun este aşezat cu faţa mai mult spre fundul scenei, actorul poate să şadă pe el fără ca să fie cu spatele spre public; el poate să-şi întoarcă corpul mai lateral, întorcîndu-şi faţa în profil în timp ce rosteşte textul.

9. Intrările şi ieşirile.

a. Actorul trebuie întotdeauna să închidă uşa după ce intră, sau iese, în afară de cazul cînd i se indică altfel.

b. Dacă uşa se află lateral, ea trebuie deschisă cu mîn dinspre fundul scenei şi închisă cu cea dinspre public. Dacă uşa se află în peretele din fund, ea va fi deschisă cu braţul care e

./.

mai aproape de culise şi închisă cu braţul dinspre centrul scenei.

c. Actorul trebuie să anticipeze replica de intrare aşa încît să ajungă în poziţia necesară în momentul de rostire a replicii sale, în afară de cazul cînd i se indică altfel.

d. Cînd două personaje intră împreună, cel ce vorbeşte intră de obicei ultimul.

e. Valetul stă în partea dinspre fund a uşii cînd anunţă intrarea cuiva.

f. Nu lăsaţi ca publicul să vadă prima oară un actor din spate, în afară de cazul cînd prin aceasta se urmăreşte un scop anume. La intrarea în scenă, actorul va căuta să evite să privească spre fundul scenei, chiar dacă toate celelalte personaje se află mai în fund decît el.

g. Actorul nu trebuie să arate că ştie dinainte unde sînt oamenii sau lucrurile pe scenă. In afară de cazul cînd camera îi este bine cunoscută, el trebuie să ezite în uşă un timp oarecare pentru a examina din privire camera.

h. La repetiţii, actorii trebuie să fie deosebit de atenţi la planul scenei, trasat pe podea, Ei trebuie să intre pe unde va fi într-adevăr o uşă, mimînd deschiderea şi închiderea ei dacă e necesar, iar nu să circule prin pereţi.

i. O ieşire bună din scenă, se face în aşa fel ca la replica premergătoare ultimei sale replici actorul să se apropie de uşă pentru a putea dispare prompt după ultima sa frază. In general este neplăcut cînd un actor se îndreaptă spre ieşire fără să aibă nimic de spus sau după ce tirada lui finală s-a terminat; singura excepţie ar fi atunci cînd hotărîrea unui personaj de a pleca are mai multă semnificaţie decît textul. Aproape niciodată actorul nu are ocazia să iasă pe replicile altora.

lo. Folosirea interesantă a corpului.

a. Actorul trebuie să-şi exprime ideile cu întregul său corp, inclusiv cu braţele, trunchiul şi picioarele, precum

şi cu faţa şi capul.

b. Mişcările, gesturile lipsite de sens şi ~~tenie-~~ tăurile ~~rismele~~ repetitive care distrag publicul sau prejudiciază tensiunea dramatică, trebuiesc evitate.

c. Actorul trebuie să stea liniştit pînă cînd nu are un motiv să facă altfel.

d. Actorul trebuie să se ferească de a-şi legăna capul în sus şi în jos în timp ce vorbeşte.

11. Diverse.

a. Cînd actorul se uită pe fereastră, el trebuie să-şi fixeze obiectul extrascenic în aşa fel încît să nu se întoarcă cu spatele la public.

b. La aprinderea sau stingerea luminii este deobicei necesar să se acopere acţiunea în mod deliberat; corpul actorului trebuie să ascundă această acţiune respectivă iar mîna va fi ţinută pe comutator sau pe lampă pînă cînd lumina se aprinde sau se stinge.

c. In mînuirea telefonului, actorul trebuie să-l ţină ceva mai depărtat de gură ca de obicei pentru a nu-şi înăbuşi vocea.

B. Actorul trebuie să fie <u>auzit</u> şi <u>înţeles</u> de public. (comunicare)

1. Actorul trebuie să posede tehnica vorbirii (cap. 9) Regizorul are rareori timp la repetiţii să predea bazele vorbirii şi articulării. Totuşi, el va atrage întotdeauna atenţia actorului asupra problemelor specifice de voce şi vorbire care trebuie lucrate.

2. La primele lecturi şi repetiţii de fixare a locurilor actorul nu trebuie să se preocupe de comunicare. Dar la repetiţiile ulterioare, (în afară de cazul cînd regizorul îi spune "să-şi cruţe vocea" din cauza unui laringe slab), actorul trebuie să vorbească cu vocea plină, aşa încît regizorul să descopere

./.

pasajele care nu ies bine.

3. Actorul trebuie să memorizeze şi să rostească textul exact după original, să evite de a "spune de la el" sau de a aproxima textul.

4. Cînd actorul uită o frază la repetiţii, el trebuie să rămînă în personaj şi să spună sufleurului: "textul ! "

C. Actorul trebuie să-şi amplifice emoţiile în conformitate cu dimensiunile teatrului în care le comunică.
Spre deosebire de film sau televiziune cu ecranele lor de proporţii reduse, scena cere actorului să-şi amplifice emoţiile, să le facă mai mari decît în viaţa de toate zilele.

1. A fi veridic sau ca în viaţă, oricît de esenţial, dar nu e destul. Actorul trebuie să rîdă sau să plîngă pentru toţi spectatorii şi de aceea trebuie să-şi găsească resurse de o extremă vitalitatè şi energie. Regizorul poate controla această comunicare a emoţiei ştiind nu în primul ci în ultimul rînd.

2. Actorul îşi amplifică emoţia nu prin forţare sau folosirea unor mijloace artificiale, ci făcînd ca însăşi emoţia să fie mai intensă, mai puternică. Ca şi în mărirea unui negativ fotografic, rezultatul nu trebuie să fie o denaturare. Actorul îşi intensifică o emoţie jucînd acţiunea sa mai pregnant, dorind ceva mai intens, simţind mai profund. De multe ori regizorul va avea ocazia să spună trupei sale :"Ceea ce faceţi este destul de bine, dar faceţi-o să devină un adevăr mai mare".

D. Actorul trebuie să creeze pentru public variaţie, ritm şi gradaţie.

Nu este destul să fie văzut şi auzit, după cum nu e destul să-şi simtă rolul. Actorul - cu ajutorul regizorului - trebuie să găsească modul cel mai interesant, cel mai expresiv din punct de vedere teatral de comunicare fiecărei idei publicului. Mai mult, aceste căi trebuie să aibă un efect progresiv, cumulativ, să devină tot mai intense pe măsură ce piesa înaintează către mo-

mentul ei culminant.

1. Actorul trebuie să caute în permanenţă noi nuanţe şi valori în scopul de a evita monotonia. Dacă tocmai a făcut un anumit lucru, vocal sau vizual, este un motiv suficient de a nu-l refac din nou în scurt timp.

2. Actorul trebuie să caute în permanenţă noi intensităţi, controlîndu-şi partenerii şi pe el însuşi pentru a evita rămînerea la acelaşi nivel.

3. Actorul trebuie să susţină tempoul unei scene. In afară de cazul cînd este dirijat altfel, el trebuie să joace în ritm cu alţii în scena respectivă. El trebuie să-şi rostească prompt replicile, totuşi "să nu sară cu replica" sau să intre peste cuvintele actorului precedent.

4. Actorul trebuie să-şi construiască fiecare tiradă mai importantă sau fiecare scenă în mod progresiv către un punct.culminant. Cînd se află în afara scenei aşteptîndu-şi rîndul, actorul trebuie să asculte scena în aşa fel ca atunci cînd îşi face intrarea scena să nu moară în timp ce el îşi face încălzirea ca să ajungă la nivelul celorlalţi

5. Actorul trebuie să lucreze pentru a crea o mare variaţie în limitele personajului său. El trebuie să arate cît mai multe faţete sau stări de spirit ale personajului. Pentru a evita acuzaţia unui critic că un actor "a parcurs toată gama emoţiilor de la A pînă la B", el trebuie să lucreze atît asupra varietăţii tehnice cît şi a celei emoţionale pentru a menţine interesul publicului.

E. Actorul trebuie să ştie cum să împartă şi să accentueze rîsul în comedie.

1. Actorul trebuie să-şi accentueze poantele comice Aceasta cere o îmbinare de procedee subtile care anunţă publicul exact cînd să rîdă.

a. Prin deschiderea mai mare a poziţiei corporale

şi faciale în momentul replicii comice.

b. prin progresarea rapidă către poantă în momentul cînd gluma începe să fie înţeleasă.

c. prin accentuarea specială şi articularea deosebit declară a ultimelor cuvinte ale frazei care conţine umorul.

d. prin precedarea cuvîntului sau a cuvintelor care conţin umorul printr-o pauză sau printr-o activitate oarecare.

e. prin mişcare pe replica precedentă şi nemişcare pe replica comică.

2. Ceilalţi într-o scenă trebuie să-l ajute pe actor, să provoace rîsul astfel:

a. să alimenteze replicile respective rapid, clar şi cu o expresie serioasă şi interesată.

b. să nu se mişte, să nu gesticuleze sau să reacţioneze în timpul replicii comice, pentru a nu distrage publicul. După ce replica a fost rostită actorii pot ajuta la cristalizarea rîsului punctîndu-l cu reacţii proprii.

3. Actorii trebuie să ştie cum şi unde să se oprească pentru rîsetele sălii.

A se opri pentru rîsete înseamnă a face o pauză în timp ce publicul rîde şi nu este în stare să audă replica următoare. Orice rîs bine dozat izbucneşte subit şi sunetul binevenit al rîsului creşte repede, apoi se stinge treptat.

a. Actorul nu trebuie să rostească niciodată o replică în timpul rîsetelor. El îşi poate continua mişcările şi pantomima sau poate pur şi simplu să aştepte rămînînd în personaj şi în scena respectivă. Este o convenţie teatrală ca actorii să aştepte în tot timpul cît rîde publicul.

b. Cînd rîsul s-a stins aproape, <u>dar nu complet</u>, actorul îşi reia replica, repetînd la nevoie cuvintele care s-au pierdut în timpul rîsului.

c. Necesitatea ca actorii să înveţe cum să dozeze şi

să se oprească pentru rîsete înainte de premieră a dat naştere practicii unor spectacole de probă, vizionări sau avanpremiere cu spectatori suficienţi pentru a controla reacţiile la rîs.

F. Actorul trebuie să rămînă în personaj. Problemele intrării în personaj şi exprimării personajului sînt tratate în cap.lo. Un actor poate strica un spectacol bun dacă nu observă următoarele reguli:

1. Actorul trebuie să-şi asume personalitatea personajului cu cîteva momente înainte de a apare în faţa publicului şi să rămînă în personaj cîteva momente după ce crede că a ieşit din cîmpul vizual al publicului.

2. Actorul trebuie să rămînă în personaj în tot timpul cît se află pe scenă - cînd ascultă sau vorbeşte. Contactul de priviri trebuie să fie numai cu alte personaje, niciodată cu publicul, în afara de cazul cînd este în mod special dorut de regizor într-o piesă nonrealistă. Ieşirea din personaj în faţa publicului este păcatul capital în teatru.

G. Actorul trebuie să joace în stilul piesei şi al restului actorilor.

Cu toate că emoţiile pot fi aceleaşi, modul cum sînt exprimate într-o piesă de Shakespeare este cu totul altfel decît într-o piesă de O'Neil, într-o piesă realistă cu totul altfel decît într-o comedie satirică.

1. Actorul trebuie să studieze stilul epocii în care este situată acţiunea, familiarizîndu-se cu manierele, costumele, muzica, pictura şi viaţa din epoca respectivă.

2. Actorul trebuie să repete avîndu-şi în minte costumul, utilizînd tot ce poate să aproximeze efectul ce va fi creat mai tîrziu de trene, capa, tunici, diverse tipuri de încălţăminte etc. Repetarea în special cu încălţămintea adecvată este foarte importantă pentru a căpăta noţiunea adevărată a personajului.

Actorul trebuie să observe pe ceilalţi membri ai distribuţiei şi să încerce să găsească un stil de joc care să fie în ton cu ceilalţi.

4. Actorul trebuie să înţeleagă intenţia autorului şi să încerce să găsească un stil care să exprime această intenţie.

II. Actorul trebuie să joace cu control şi consecvenţă.

1. El trebuie să fie capabil de aceeaşi performanţă seară de seară, indiferent de propriile sale simţăminte. Nu există nimic mai rău pentru un regizor decît un actor cu variaţii mari între repetiţii şi reprezentaţii. Cînd un actor spune :"N-aveţi grijă...Am s-o fac bine în spectacol", regizorul are toate motivele să fie îngrijorat.

2. El trebuie să-şi controleze emoţiile în aşa măsură, încît să nu piardă niciodată stăpînirea asupra vocii sau a emiţiilor sale. Lacrimile adevărate pe scenă sînt foarte bune, dar un actor care plînge trebuie totuşi să rostească vorbele clar şi la timp. Cu toate că el este concentrat asupra scenei, o parte a creerului său trebuie să rămînă conştientă şi să controleze fiecare lucru pe care îl face.

3. In spectacol actorul nu trebuie <u>niciodată</u> să improvizeze, să adauge o activitate nouă, să <u>născocească de la el</u> (cu excepţia unor cazuri urgente) sau să experimenteze interpretări noi fără permisiunea regizorului. Regizorul trebuie să-şi asume întreaga răspundere pentru ceea ce se întîmplă pe scenă în faţa publicului. Semnul cel mai sigur de diletantism este adăugarea de "gaguri" sau schimbarea a ceea ce a fost stabilit la repetiţii. Pentru regizor, a accepta sau nu şti să frîneze ferm asemenea manifestări, înseamnă a deschide cutia Pandorei şi a strica toată munca laborioasă de la repetiţii.

I. Actorul trebuie să fie un instrument flexibil pentru regizor.

El trebuie să fie conştient că, pe lîngă trăirea rolului, pe lîngă obligaţia de a fi văzut şi auzit, el este deasemenea un element în compoziţia regizorală a tablourilor scenice.

1. El trebuie să fie dispus să accepte o mişcare sau o poziţie dată de regizor din motive pur tehnice (cap.8)

2. Actorul are răspunderea să justifice mişcarea dată lui de regizor, să inventeze în cadrul personajului său un motiv pentru care să execute mişcarea, iar nu să ceară socoteală regizorului. Actorul trebuie să-şi dea seama că regizorul poate avea motive temeinice - întrucît vede scena în ansamblul ei - pentru a sugera mişcarea respectivă şi poate să nu aibă timp pentru a justifica fiecare mişcare sau indicaţie pe care o dă fiecărui actor. Numai după ce actorul a făcut tot posibilul pentru a o motiva, el poate cere ajutorul regizorului dacă mişcarea nu-i reuşeste sau nu i se pare justificabilă.

J. Actorul trebuie să colaboreze cu ansamblul. Teatrul modern cere mai curînd joc colectiv decît joc de vedetă. In special în teatrul educativ nici un actor nu poate să fie mai tare decît ansamblul care îl sprijină. Fiecare actor trebuie să ştie şi să observe cu scrupulozitate eticheta teatrului care îi dere :

1. Să fie punctual la repetiţii şi la spectacole

2. Să vină la teatru pregătit să lucreze - fizic, intelectual şi emoţional.

3. Să împartă scene cu alţii, iar nu să le "fure" pentru el. Fiecare actor arată mai bine cu un partener bun.

4. Să dea partenerilor ceva la care să răspundă - să asculte şi să reacţioneze la tot ce se spune, iar nu numai la replicile directe.

5. Să-şi ajute partenerul la repetiţii, cînd regizorul

îl opreşte pentru a corecta rostirea unei replici, întorcîndu-se înapoi, şi dîndu-i din nou replica pentru fraza care a fost corectată.

6. Să rămînă în personaj - să nu vorbească în şoaptă cu un alt actor sau să încerce a distrage sau a scoate din rol pe altul.

7. Să-şi lucreze rolul şi în afara repetiţiilor şi să aducă ceva nou la fiecare repetiţie - să nu facă pe ceilalţi să-şi piardă timpul, în timp ce el îşi învaţă textul la repetiţie.

8. Dacă în teatru se află spectatori, să nu apară niciodată în foaier cu machiaj sau costum şi nici să nu-şi scoată capul prin cortină sau culise.

9. Să dea cea mai bună performanţă pentru orice public, mic sau mare. Nici un fel de intemperii, copii bolnavi sau pane de cauciuc nu constituie scuze valabile pentru o întîrziere. Un adevărat actor nu-şi lasă niciodată în pană colegii sau publicul.

10. Să-şi lase problemele personale la poarta teatrului. Stanislavski a exprimat cel mai bine acest lucru în a sa"Etică teatrală": ..."Nu intra niciodată in teatru cu norci pe picioare. Lasă-ţi praful şi murdăria afară. Predă-ţi micile neplăceri,certuri, dificultăţi mărunte împreună cu haínele la garderobă - toate aceste lucruri care îţi strică viaţa şi-ţi distrag atenţia de la artă".

Capitolul 7

COMPOZITIA

1. După ce regizorul şi-a desăvîrşit studiul interpretativ al piesei, şi-a întocmit un caiet de regie şi a primit de la scenograf un proiect de plan al scenei, el este gata să înceapă "fixarea" (bloking) piesei. Blokingul poate fi definit ca o amplasare fizică a actorilor pe scenă şi deplasarea lor dintr-un loc în altul. Cele două aspecte ale blokingului sînt 1)

blokingul prealabil pe care regizorul îl face pe hîrtie înainte de a începe repetiţiile ... deseori cu o machetă a scenei şi nişte figurine menite să-i reprezinte pe actori în aşa fel ca toate poziţiile să poată fi fixate şi notate în caietul de regie, şi 2) repetiţii de blocking în care regizorul îşi verifică blokingul prealabil cu actorii; aceasta din urmă implică inevitabil modificări ale concepţiei originale prin ajustarea, schimbarea, încorporarea ideilor creatoare propuse de actori, ceea ce atrage după sine probleme ce n-au fost prevăzute pe hîrtie. Cu toate acestea, chiar şi regizorii cei mai experimentaţi consideră că planificarea prealabilă a blokingului este o parte esenţială a lucrului lor "pentru acasă" în scopul de a rezolva probleme importante şi a economisi timp la repetiţii.

A. Funcţiile blokingului.

1. De a compune tablouri scenice eficiente

Compoziţia poate fi definită ca încadrarea vieţii obişnuite în nişte tipare vizuale, introducerea a ceea ce este fără formă într-o formă care să fie plină de sens, şi să satisfacă din punct de vedere estetic. Chiar dacă o echipă de actori toţi de prima mînă ar fi reuniţi într-o piesă, tot va fi nevoie de un regizor deoarece:

a. Actorii nu se pot vedea pe ei înşişi aşa cum apar în faţa publicului.

b. Nu este practic ca fiecare actor să-şi aranjeze propriile amplasări cu alţii întrucît el trebuie să se concentreze în personaj.

c. Actorul, ca şi decorul, recuzita, costumele şi luminile, devine un element în compoziţia generală şi poziţia lui pe scenă în fiecare moment este o responsabilitate a regizorului; aceasta explică de ce meseria de regizor a apărut tîrziu în sec. 19, concomitent cu dezvoltarea realismului for-

./.

mei şi a tabloului general şi cu declinul sistemului vedetei. Regizorul poate profita mult din studiul marilor opere de pictură, dintre care multe au aproximativ aceleaşi dimensiuni ca şi un prosceniu obişnuit.

2. De a deplasa în mod eficace pe actori dintr-un tablou în altul.

Cu toate că acest capitol va analiza compoziţia de aşa manieră, ca şi cum regizorul ar compune o serie de "momente statice" nelegate între ele, aplicaţia practică a acestor principii este întotdeauna limitată de faptul că un tablou decurge din cel precedent şi duce la cel următor. Mişcarea actorilor este aceea prin care regizorul înlănţuie tablourile scenice şi îi situează pe actori acolo unde are nevoie în orice moment. Cînd regizorul îşi planifică în prealabil blokingul, el îşi cheltuieşte mult timp cu problema cum să-i mişte pe actori în scenă. Deoarece mişcarea serveşte şi altor scopuri pe lîngă înlănţuirea tablourilor scenice, ea va fi tratată separat în capitolul următor.

B. Abordarea compoziţiei de către regizor.

Un vechi adagiu spune că există două persoane în teatru pentru care regizorul trebuie să conceapă spectacolul - bătrîna doamnă surdă şi bătrînul domn orb. Pentru ceilalţi spectatori care pot să audă şi să vadă, efectele sînt de două ori mai puternice cînd o impresie o întăreşte pe cealaltă. Aşadar regizorul are două mijloace prin care poate comunica cu publicul : mijlocul vizual şi cel auditiv. Ar fi pedant să încercăm a preciza care din ele produce o impresie mai puternică asupra publicului; noi mergem la teatru ca <u>să vedem</u> o piesă, dar mulţi dintre cei mai mari scriitori (inclusiv Shakespeare) acordează efectul cel mai puternic prin limbajul <u>oral</u>. Cu toate că televiziunea separă componentele electronice în "video" şi "audio" orice separare de acest fel în teatru

se face numai în scopuri analitice. Acest capitol şi cel următor despre mişcare prezintă mijloacele prin care regizorul organizează sau compune tabloul vizual, iar capitolul 9 prezintă mijloacele de organizarea laturii orale.

C. Cerinţele unei compoziţii scenice eficiente.

Autorităţile în materie de pictură sînt în general de acord că o bună compoziţie vizuală trebuie să aibă următoarele atribute : unitate, echilibru, centru al atenţiei sau accentul şi varietate; pentru scenă trebuie să adăugăm în plus două cerinţe : ca trebuie să povestească întîmplarea şi să fie funcţională. Aceste şase calităţi sînt în raporturi de interdependenţă şi se influenţează reciproc. Cea mai simplă de mînuit pentru un tînăr regizor este cerinţa centrului atenţiei sau accentul.

II. Tabloul scenic trebuie să aibă un centru al atenţiei.

Intr-un sens se poate spune că regizorul nu dirijează piesa ca atare ci atenţia publicului faţă de piesă, făcîndu-i pe spectatori să privească acolo unde vrea el şi anticipînd reacţiile lor emoţionale. Spre deosebire de regizorul de film care poate ţine atenţia publicului cu ajutorul unui prim plan care exclude orice în afară de ceea ce el doreşte să accentueze, regizorul de teatru trebuie să folosească mijloace mai subtile şi mai complexe de subordonare a ceea ce este mai puţin important şi să dirijeze ochii spectatorilor acolo unde vrea.

Centrul atenţiei sau accentul vizual este poate aspectul cel mai important al compoziţiei. Un public poate privi numai într-un singur centru al atenţiei într-un singur moment După cum se poate vedea din cele de mai sus, un tablou fără un centru al atenţiei poate încurca sau plictisi publicul. Este chiar şi mai dezorientant cînd publicul aude textul şi nu-l poate identifica pe vorbitor. De aceea putem conchide că centrul atenţiei

(cu foarte puţine excepţii) trebuie să-l includă întâtdeuna pe actorul care vorbeşte.

A. Felurile accentului vizual.

1. Accentul singular asupra unui singur actor într-un singur moment, deşi doi actori foarte aproape unul de altul (ca în îmbrăţişare) pot constitui un singur centru al atenţiei.

2. Accentul împărţit permite publicului să-şi plimbe ochii repede de la un actor la altul într-un dialog rapid. Nu trebuie să existe nimic între cele două personaje care să întrerupă alunecarea uşoară a atenţiei spectatorilor de la unul la altul.

3. Accentul secundar include crearea unor centre de atenţie suplimentare pe lîngă cel principal. El se utilizează în scenele de mulţime pentru a aduce variaţie şi a adăuga interes, dar trebuie menţinut în anumite limite pentru a nu distrage de la accentul principal. Personajele cu accent secundar pot deveni în scenele următoare centrul principal al atenţiei şi trebuie plasate în aşa fel încît atenţia să poată trece uşor asupra lor. Deasemenea, deseori un personaj vorbeşte despre un alt personaj care tace şi publicul îşi aruncă deseori privirile asupra lui pentru a vedea cum reacţionează, revenind apoi la vorbitor.

4. Accentul multiplu poate deasemenea să fie folosit în scenele de masă cînd intervin momente în care nu există un centru al atenţiei, ci cîteva grupuri de un interes mai mult sau mai puţin egal. Publicul se uită de la unul la altul ca într-un circ cu trei arene; dar în scurt timp totuşi regizorul trebuie să concentreze atenţia publicului.

5. Accentul extrascenic este eficace în anumite momente ca de pildă în "Jurnalul Anei Frank", cînd familia ascultă atent paşii de pe scară. Deşi accentul extrascenic rea-

lizează un tablou elocvent, el trebuie folosit pentru momente cu o durată limitată.

B. Mijloace pentru realizarea accentului.

Următoarele zece mijloace nu sînt date în ordinea importanței. Un regizor folosește în general mai multe deodată, în funcție de interpretarea pe care o dă scenei și de decorul în care lucrează. Observați cîte mijloace diferite sînt utilizate de da Vinci în "Cina cea de taină". Accentul poate fi dirijat asupra actorului prin :

1. Poziția corpului actorului.

Celelalte lucruri fiind egale, actorul în cea mai puternică poziție a corpului va primi accentul. Un actor într-o poziție fizică puternică poate de obicei să domine indiferent de aria scenei pe care o folosește.

a. Poziția în față este cea mai puternică.

b. Poziția un sfert este următoarea ca putere

c. In profil este de o forță medie

d. Trei sferturi este o poziție slabă

e. Cu spatele este poziția cea mai slabă

f. In picioare este mai puternică decît șezînd.

g. Șezînd este mai puternică decît culcat.

h. Șezînd sau stînd drept este mai puternică decît încovoiată sau sprijinită.

2. Aria scenei

Tabelul de mai jos (p.74) indică puterea relativă a ariilor scenei. Celelalte lucruri fiind egale, un actor este cel mai puternic cînd se află în centrul jos, și cel mai slab cînd se află în stînga sus. Dreapta scenei este în general considerată mai puternică decît stînga, din cauza condiționării ochilor noștri care încep să citească de pe partea stîngă a paginii (dreapta scenei). Notați totuși excepțiile ce urmează :

a. Cînd toți actorii unei scene se află în aceeași

arie, acest factor nu mai serveşte la realizarea accentului

b. Cînd un personaj situat mai jos (ariile 3,1 sau 4),trebuie să fie cu faţa spre un personaj situat mai sus (ariile 5,2 sau 6), scara puterii dată mai sus nu mai puţin decît pe cel de sus, De aceea actorul cel mai de sus dintr-un grup capătă de obicei accentul; acelaşi lucru se întîmplă cînd doi actori stau pe o sofa pe diagonală.

3. Folosirea nivelelor

Celelalte lucruri fiind egale, actorul aflat la un nivel mai ridicat va primi accentul. Pentru a utiliza din plin acest principiu, se introduc în decor trepte, ridicături şi platforme oriunde sînt justificate.

4. Folosirea contrastului.

Celelalte lucruri fiind egale, actorul care se deosebeşte în vreun fel oarecare de ceilalţi va primi accentul. De exemplu :

a. Dacă toţi în afară de unul stau în picioare, actorul care şade primeşte accentul.

b. Dacă toţi în afară de unul stau cu faţa la public, actorul ~~care~~ în profil sau în trei-sferturi va primi accentul.

c. Dacă toţi în afară de unul poartă costume de un anumit stil sau culoare, actorul de un stil sau de o culoare contrastantă va primi accentul.

5. Folosirea izolării

Celelalte lucruri fiind egale, actorul care se află la o parte de un grup - izolat în spaţiu - va fi cel mai accentuat.

6. Folosirea focarului.

Cînd alţi actori focalizează (adică se uită la) un anumit actor, publicul tinde să facă acelaşi lucru. De aceea, ochii actorului sînt un mijloc foarte important de dirijare

./.

a atenţiei publicului. Un actor trebuie să se uite la actorul care vorbeşte în afară de cazul cînd are o motivare definită pentru a se uita în altă parte sau a primit indicaţii de la regizor în acest sens.

a. A privi în altă parte decît la actorul accentuat se numeşte <u>contra-focar</u>. Dacă actorul A este centrul atenţiei şi B,C,D şi E sînt atenţi la el, D nu trebuie neapărat să se uite la A, de pildă, ci îl contrafocalizează pe E. Dacă ochiul spectatorului trece de la D la E, el se va îndrepta în direcţia unde priveşte E, adică înapoi spre A. Observaţi contra focarul în "Cina cea de taină" de da Vinci.

b. Contra-focarul va fi utilizat de regizor pentru a adăuga variaţie compoziţiei, pentru a evita uzarea unui procedeu atît de activ ca focarul în vederea accentuării, pentru a arăta reacţia personajului la ceea ce se spune şi a înlănţui diversele elemente ale compoziţiei.

7. Folosirea <u>liniei</u>.

Liniile, drepte sau curbe, duc privirea spectatorilor ca o săgeată către figura accentuată, care poate fi la urma urmei dependentă de focarul actorilor de pe linia dată.

a. Liniile pot fi create de corpul actorilor, de înălţimea capetelor lor, de arme, picioare sau elemente de costum ca de ex. bastoane, săbii, suliţe sau puşti.

b. Pentru a realiza variaţia, liniile pot fi în diagonală, drepte, frînte, curbe sau în formă de S. Liniile drepte de formează rareori în viaţa reală, cu excepţia situaţiilor militare sau a ceremoniilor publice. De aceea ele trebuie folosite cu prudenţă, în piese realiste.

c. <u>Repetarea</u> poate fi deasemenea folosită ca o variantă a liniei - un număr de gărzi în spatele regelui, un număr de lachei în spatele unei doamne nobile, un număr de secretare în spatele unui şef, etc. Cu cît sînt mai multe perso-

naje minore folosite la repetiţii, cu atît devine mai accentuată figura majoră. După părerea lui Arnheim (Arta şi percepţia vizuală) ochiul tinde să se mişte în direcţia intervalelor care se micşorează.

8. Folosirea triunghiurilor.

Ca o extindere a principiului liniei, laturile unui triunghi tind să conducă ochiul privitorului din orice parte către vîrf. Compoziţiile în triunghi cu figura accentuată situată în vîrf sînt din acest motiv o formă standard a grupărilor scenice.

a. Vîrful se află în mod normal spre fundul scenei dacă personajul accentuat vorbeşte celorlalţi din triunghi.

b. Vîrful poate fi situat în faţă dacă personajul accentuat are o justificare de nu-i privi în faţă pe ceilalţi.

c. Triunghiurile echilaterale par întotdeauna aranjate în prealabil şi ar trebui evitate cu excepţia pieselor clasice unde se cere o simetrie.

d. Triunghiurile pot deveni monotone dacă sînt prea mult utilizate fără nici o variaţie. Avînd alte nouă mijloace de a obţine accentul, regizorul nu are nevoie să se bazeze numai pe triunghiuri.

e. Triunghiurile pot fi variate prin distanţarea neregulată a personajelor, prin folosirea contrafocarului în cadrul triunghiului şi prin variarea înălţimii capetelor personajelor - unii şezînd, alţii stînd drept, alţii sprijiniţi; iar actorii mai înalţi să nu fie plasaţi împreună.

9. Întărirea cu elemente scenice.

Elementele arhitecturale ale decorului pot fi folosite pentru accentuare; plasarea lor este de aceea în egală măsură de competinţă regizorului şi a scenografului.

a. Un actor cîştigă în accent cînd e încadrat de o uşă, o arcadă sau o fereastră.

b. Un actor cîştigă în accent cînd joacă cu elemente tari, ca de ex. coloane, tronuri sau mulţimi.

c. Un actor cîştigă în accent cînd este plasat acolo unde se termină o linie scenică marcată sau unde se întîlnesc două linii scenice. Un şir de coloane sau arcade poate crea repetiţia care îl accentuează pe actor.

10. Luminile.

Cu toate că teatrul realist modern a exclus pata de lumină care îl urmărea pe actor cu cîtova generaţii în urmă, controlul luminii rămîne un mijloc foarte important pentrure realizarea accentului. Regizorul unui spectacol nonrealist, clasic sau muzical poate folosi acest mijloc mai liber.

a. Dacă nu există factori puternici care să contracareze, actorul cel mai puternic luminat va primi cel mai mare accent.

b. Pata de lumină care urmează actorul începe să-şi găsească drumul înapoi în teatru în unele spectacole cu anumite abateri de la realism, ca de ex. "Dulcea pasăre a tinereţii".

III. A doua exigenţă a unui bun tablou scenic este că el trebuie să povestească întîmplarea, adică să zugrăvească raporturile lăuntrice din scena respectivă. El trebuie să dramatizeze vizual elementele inerente ale acţiunii şi să vibreze la momentul necesar. Aceasta este unul din scopurile principale cărora le serveşte compoziţia şi care face ca povestea să fie înţeleasă de " bătrîna doamnă surdă".

Compunerea tabloului cere din partea regizorului întreaga sa măiestrie artistică, deoarece în viaţă oamenii nu se grupează neapărat în tablouri semnificative. Totuşi compunerea tabloului derivă din natură şi cere numai ca regizorul să selecteze şi să aranjeze detaliile pentru a da viaţă intenţiei sale artistice.

Piesele variază după conţinutul lor în aşa măsură

încît compunerea tabloului nu poate fi făcută după anumite reguli. Unui regizor experimentat tablourile scenice îi vor veni în minte cu uşurinţă pe măsură ce studiază piesa. Studentul regizor trebuie să se călăuzească după etapele enumerate mai jos.

A. Desfaceţi scena în acţiuni şi momente înainte de compunerea tabloului.

Dacă regizorul şi-a completat analiza piesei pe acţiuni şi momente în cursul studiului său interpretativ al piesei şi a marcat începutul fiecărui moment în caietul de regie, compoziţia tabloului scenic va fi cu mult mai uşoară. Înainte de a face blokingul scenei, regizorul trebuie să-şi pună următoarele întrebări :

1. Cine este figura dominantă în acest moment anume ?

2. Ce vrea sau ce încearcă să facă în acest moment ?

a. Din punct de vedere fizic

b. Din punct de vedere psihologic

3. Cine se mai găseşte în acest moment şi ce vrea ?

4. Care sînt raporturile între personaje în acest moment ?

a. Care este opoziţia (dacă există) faţă de figura dominantă ?

b. Pentru cine are figura dominantă un sentiment puternic - fie o afecţiune puternică, fie o mare ostilitate ?

c. Ce simt ceilalţi în scena respectivă faţă de figura dominantă şi unii faţă de alţii, - de partea cui sînt ?

B. In tabloul scenic legaţi personajele fizic între ele.

1. Oamenii tind să fie mai aproape de cei pe care îi iubesc, îi sprijină, îi apără, îi protejează, vor să-i impresioneze sau să obţină ceva de la ei.

2. Oamenii tind să stea mai departe de cei care nu le plac, în care n-au încredere, cărora li se opun, pe care îi

refuză sau care îi fac să se simtă vinovaţi.

3. Oamenii se apropie de acei pentru care simt o ostilitate puternică, pe care vor să-i ameninţe sau să-i pună în imposibilitatea de a face un lucru.

4. Oamenii care sînt indiferenţi, care se tem să-şi dezvăluie identitatea, care sînt ocupaţi cu altceva sau nu au nici o legătură, cu problema tind să rămînă de o parte şi pot fi folosiţi pentru a umple periferia tabloului scenic.

5. Familia este o unitate naturală. Cu toate că membri ei se pot certa, între ei, ei tind să stea împreună dacă sînt ameninţaţi din afară.

6. Alegeţi aria scenei în care poate fi jucat cel mai bine un anume moment.

1. Intensitatea relativă a ariilor scenei a fost deja discutată. Regizorul va alege deseori în mod deliberat o arie slabă în care să plaseze o anumită scenă (1) pentru contrast, (2) pentru variaţie, (3) pentru a face ca scena următoare să pară mai intensă, sau (4) pentru a îndulci şocul unei acţiuni senzaţionale, ca de ex. orbirea lui Gloucester în "Regele Lear".

2. Pe lîngă intensitate sau slăbiciune, mulţi regizori atribuie ariilor scenei valori emoţionale inerente. Alexander Dean (Dean op.cit.p.212) a fost probabil cel dintîi care a formulat această concepţie, dar regulile lui nu trebuie urmate orbeşte pînă la excluderea oricărei originalităţi. Cei mai mulţi regizori totuşi sînt de acord cu Dean că (dacă situaţia nu cere altfel) ariile scenei sînt deosebit de potrivite pentru a compune tablourile scenice după cum urmează :

a. In faţă - la dreapta - Scene calde, intime, de dragoste, revelaţii emoţionale; deasemenea narrarea directă la public ca de ex. în "Menageria de sticlă".

./.

b. In față - centru - scene aspre, de vîrf, certuri, sfidare, momente explosive. O arie de o atît de mare intensitate trebuie folosită cu economie ca și "fortissimo" în muzică.

c. In față - stînga - tensiune, complotări, monologe, scandaluri, activitate rutinieră, scene de dragoste neîmpărtășită.

d. In fund - dreapta - episoade romantice, nostalgie, prefigurări.

e. In fund - centru - Regalitate, autoritate, formalitate, demnitate, arbitraj între forțe ostile.

f. In fund - stînga - Lucruri ireale, scene cu năluci, scene de groază.

B. Utilizați mobila în scenă în scopul unei cît mai bune compuneri a tabloului.

Cînd întocmesc planul scenei, regizorul și scenograful trebuie să aibă în minte tabloul scenic. Chiar și în cadrul unui plan dat, o mobilă poate totuși să fie mutată într-o altă poziție sau într-un alt loc pentru o anumită scenă. In multe piese clasice regizorul este liber să aibă servitori pentru a muta mobila pentru necesitățile fiecărei scene.

1. Asociați o anumită mobilă cu anumite caractere, dacă se potrivește. Cîteva exemple :

a. Masa de sufragerie în jurul căreia se reunește familia după fiecare criză în "Nu poți s-o iei cu tine".

b. "Scumpul, venerabilul dulap de cărți" care înseamnă atît de mult pentru Gaev, încît plînge pentru el în "Livada cu vișini".

c. In spectacolul "Vară și fum" dat la Long Beach State College, tînărul doctor n-a stat niciodată la biroul tatălui său (deși s-a sprijinit și și-a pus piciorul pe el) pînă cînd moartea tatălui său l-a adus la maturitate.

d. In spectacolul "Hamlet" de la Old Vic s-a folosit

acelaşi principiu cînd în timpul unui monolog Hamlet s-a aşezat pe tronul tatălui său, ceea ce a fost o încălcare a prerogativelor tatălui său vitreg.

2. Folosiţi mobila pentru a-i ajuta pe actori în momentele de mare emoţie. O masă poate fi un tampon între doi oponenţi; un scaun poate fi un reazem într-un moment de criză; atitudinea unui personaj faţă de convenţiilor sociale reiese din modul cum mînuieşte mobila.

3. Oamenii care vor să se facă agreabili sau să-şi facă anumite relaţii se aşează de obicei pe obiecte joase şi simple - rogojini, taburete, o pernă pe duşumea.

Exerciţiu: Căutaţi cîte combinaţii şi grupări diferite se pot realiza cu doi oameni în jurul unei sofale.

E. Folosiţi în mod plastic corpul actorilor pentru a dezvălui emoţia care se produce în ei.

1. Balerinii cunosc opoziţiile între:

a. Contractare - elevare

b. Tensiune-destindere

c. Contact - respingere

â. Pentru actori aceste principii pot fi realizate:

a) Cu capul - încotro este îndreptat sau întors

b) Cu corpul

Ambivalenţa sau întreruperea unei activităţi poate fi înfăţişată cînd capul este îndreptat într-o parte, iar corpul în alta. Aplecarea înainte sau înapoi poate exprima interesul ~~sau~~ sau lipsa de interes, întărind linia vizuală către figura ce entuastă.

c) Cu braţele.

Indinderea braţelor înainte, ameninţarea, atingerea altora sugerează o exteriorizare; braţele raportate numai la propriul său corp - încrucişate pe piept, mîinile în buzunare,

./.

pe faţă sau în păr - sugerează interiorizare.

d. Cu picioarele.

Gradul de importanţă sau simplitate al scenei este de multe ori exprimat eficace cu ajutorul picioarelor actorului. Cînd actorii stau pe duşumea, picioarele lor pot contribui la crearea liniei, continuităţii şi unităţii compoziţiei.

F. Probaţi cîteva tablouri scenice pe baza celor cinci puncte precedente. Priviţi compoziţia de la distanţă, cizelînd-o, modificînd-o şi ajustînd-o în scopul :

1. de a găsi modul cel mai interesant de a compune tabloul unui anumit moment al scenei, iar nu numai cel mai "natural" sau mai "normal". Fiţi imaginativi în cadrul restricţiilor impuse de scena respectivă. Unde se poate alege, selecţionaţi tabloul cel mai teatral sau elocvent preferindu-l faţă de unul tot atît de adevărat dar mai puţin teatral. Selecţionarea şi aranjamentul face deosebirea între un artist şi un copist;

2. de a evita ceea ce este prea evident;

3. de a păstra simţul autenticităţii, bazat pe observarea vieţii reale şi a caracterului omenesc. Porniţi de la adevăr şi la nevoie amplificaţi-l - nu porniţi de la amplificare. Drama realistă cere ca tablourile scenice să pară (iar nu neapărat să fie) asemenea vieţii şi naturale.

IV. A treia cerinţă a unui bun tablou scenic este ca el să aibă echilibru.

Echilibrul a fost definit ca "o stare de pondere egală, ca între greutăţi, diferite elemente, sau forţe opuse". Un tablou bine echilibrat satisface din punct de vedere estetic, iar unul prost echilibrat este supărător. (Această cerinţă se aplică în special la cadrul tabloului sau la inscenările din prosceniu - unde nu există un cadru), spectatorul este

mai puţin constient de echilibru sau dezechilibru).

Echilibrul în compoziţia scenică se realizează cînd elementele de la dreapta centrului egalează pe cele de la stînga centrului. Pentru a analiza echilibrul trebuie să se tragă o linie imaginară - bisectoarea arcadei prosceniului care împarte tabloul scenic în două jumătăţi egale. Scenograful va crea în mod normal un decor echilibrat cînd scena e goală (cu excepţia cazului cînd o mare masă de actori trebuie să joace o scenă întreagă într-o singură poziţie), iar regizorul trebuie să-şi folosească actorii în aşa fel ca să menţină echilibrul.

Există două feluri de echilibru şi regizorul trebuie să aleagă pentru fiecare scenă şi fiecare piesă tipul cel mai apropiat :

A. Echilibrul simetric

1. Aceasta este forma cea mai simplă de echilibru dar şi cea mai puţin interesantă. Ea există atunci cînd exact acelaşi număr de actori şi elemente scenice se află în dreapta centrului şi în stînga lui, cu aceiaşi distanţare ca şi cum tabloul dintr-o jumătate a scenei a fost trecut în duplicat în cealaltă jumătate.

2. Intrucît grupurile de oameni se împart rareori în jumătăţi egale în viaţa reală, echilibrul simetric pare artificial şi atrage atenţia asupra sa. Există totuşi momente cînd regizorul îl consideră oportun :

a. In piesele cu un stil artificial sau în care există o simetrie în dialog sau conţinut (Importanţa de a fi serios").

b. In piesele de epocă, cînd simetria şi ordinea erau caracteristice în muzică, artă şi arhitectură (epoca greacă şi romană, sec. 17-18; operele lui Mozart),

c. In scenele majestoase, de ceremonii oficiale,

scenele cu un echilibru egal al forţelor adverse (ca în luptele de stradă din "Romeo şi Julietta"), scene de judecată în care interesul este egal împărţit între acuzare şi apărare, scene religioase etc.

B. Echilibru asimetric.

Echilibrul asimetric nu se obţine prin duplicarea elementelor la dreapta şi la stînga, ci prin mijloace mai subtile, mai interesante şi mai variate. Cu toate acestea, rezultatul trebuie să fie impresia că dreapta scenei are o pondere egală cu stînga. "Ponderea" în acest context nu înseamnă greutatea literală, mărimea sau numărul actorilor, ci ponderea lor psihologică, estetică sau de accent. De aceea nu nu există reguli precise pentru crearea echilibrului asimetric; mult depinde de simţul proporţiilor şi sensibilitatea estetică a regizorului. Factorii care influenţează ponderea în realizarea echilibrului sînt:

1. Cît de mult accent vizual se pune pe un anumit personaj. Fiecare din cele zece moduri de accentuare poate fi folosit pentru echilibru. De exemplu :

b. Un actor într-o arie sau o poziţie intensă a corpului va fi egal în greutate cu mai mulţi actori situaţi în arii slabe sau cu poziţii corporale neutre.

c. Un actor în picioare poate avea aceeaşi greutate cu mai mulţi actori şezînd (sau vice versa).

2. Cît de mare este interesul psihologic pe care-l prezintă personajul pentru public.

a. Autoritatea sau prestigiul personajului în piesă. Poliţiştii, judecătorii, regii şi preoţii capătă o pondere mai mare decît cetăţenii de rînd. Aceasta se referă şi la personajul cel mai popular, cel mai iubit sau cel mai urît.

b. Dacă personajul vorbeşte sau nu. De regulă vor-

./.

bitorul capătă o pondere mai mare decît actorul mut.

c. Semnificaţia a ceea ce se spune sau se face

Suspensa sau gradul de interes pe care publicul îl simte faţă de ceea ce se întîmplă poate adăuga o pondere psihologică anumitor personaje. O figură care sugerează o acţiune iminentă poate egala în greutate mai multe figuri în repaos.

3. Distanţa la care se află personajele de linia de centru. Aceasta este principiul scîndurii balansoare.

a. O figură mai luminoasă (mai uşoară) va contrabalansa o figură mai grecaie, dacă figura mai uşoară este situată relativ mai departe de centru. Pentru a contrabalansa actori actori sau grupuri cu o pondere estetică diferită, variaţi distanţa faţă de centru, încercînd în linii mari să aproximaţi formula G x D = G' x D' - greutatea înmulţită cu distanţa de la centru este egală cu greutatea de pe partea opusă înmulţită cu distanţa de la centru de pe partea opusă.

b. Cînd o compoziţie în care un actor contrabalansează doi sau trei, este scoasă din starea ei de echilibru prin intrarea unui al patrulea care se alătură grupului, personajul care e singur trebuie să se deplaseze mai departe de centru pentru a restabili echilibrul. Dacă însă un al cincilea sau al şaselea se alătură grupului, el nu trebuie să se deplaseze din nou. O veche zicală spune "Ochiul numără pînă la cinci".

4. Dacă figurile minore rămîn individuale sau devin o masă.

a. Mai mult de trei figuri plasate una lîngă alta tind să-şi piardă individualitatea şi devin o masă cu o pondere mai mică decît ar putea să aibă cei trei indivizi în mod separat.

b. Figurile care se suprapun sau care se acoperă

parţial între ele tind să fie luate drept una în ce priveşte ponderea.

c. O masă poate să devină mai pregnantă cu centre de atenţie secundare sau cu un contra-focar.

5. Cît interes se adaugă prin decor, mobilă, costume, lumini.

a. Elemente scenice sau o mobilă impozantă pot adăuga greutate unei arii scenice.

b. Culorile mai vii tind să aibă o pondere mai mare decît cele atenuate. Culoarea albă are o greutate mai mare decît culoarea neagră.

c. Ariile cu o lumină mai caldă tind să aibă o pondere mai mare decît cele cu o lumină mai rece.

6. Principiul "Secţiunii de aur"

Încă în Grecia antică experienţele de dividere a unui dreptunghi în proporţiile lui optime - sau unde ochiul pare să se odihnească cel mai bine - s-au cristalizat în "Secţiunea de aur". Aceasta este o linie verticală care poate fi socotită ca 38% (ceva mai mult de o treime) din distanţa de la marginea stîngă (dreapta scenei) şi 62 % din distanţa de la marginea dreaptă (stînga scenei) a dreptunghiului. Multe tablouri celebre îşi au centrul atenţiei aproximativ în"secţiunea de aur", printre acestea citîm "Pelerinii din Emmaus" de Rembrandt, "Regele Carol I de Van Dyke, "Căpiţele de fîn" de Monet şi "Masa în iarbă verde" de Manet. Fenomenul "secţiunii de aur" are următoarele implicaţii pentru scenă:

a. "Secţiunea de aur" este o arie unde ochii spectatorilor se odihnesc confortabil.

b. De aceea ea este un loc eficace pentru un centru al atenţiei.

c. Scena pare în echilibru cînd există un centru al atenţiei pe "secţiunea de aur" şi o greutate mai uşoară care îl

contrabalansează în partea stîngă a scenei.

d. Dacă centrul atenţiei se află în partea stîngă a scenei, va fi nevoie de mai multă greutate în partea dreaptă pentru a-l contrabalansa, decît dacă tabloul ar fi inversat.

e. Figurile din partea stîngă par să aibă o pondere mai mare decît ar fi situate în partea dreaptă. Acest fapt curios a fost observat de esteticieni - că partea dreaptă a unui tablou (stînga scenei) pare să aibă o greutate mai mare (nu importanţă) decît partea stîngă (dreapta scenei). Tablourile care sînt bine echilibrate cu centrul atenţiei pe "secţiunea de aur" par să fie scoase din echilibru cînd sînt văzute pe revers. In mod similar acest fenomen are de a face cu dominanţa cerebrală a persoanelor obişnuite să citească de stînga la dreapta. Este nevoie de un efort mai mare al muşchilor oculari pentru a privi la dreapta (stînga scenei), ceea ce dă impresia psihologică a unei greutăţi mai mari a figurilor din partea stîngă a scenei.

C. Folosirea dezechilibrului.

Scena nu va fi întîtdeauna în echilibru fie simetric sau asimetric. Folosirea dezechilibrului include :

a. Cînd regizorul vrea să crează tensiunea sau o reacţie emoţională tulburătoare la spectatori;

b. cînd regizorul vrea să zugrăvească o dezlănţuire a stihiilor sau un dezechilibru în cursul acţiunii ca în "Regele Lear" cînd Lear şi bufonul se luptă cu furtuna.

c. Cînd numai o jumătate a scenei este folosită pentru o scenă. Intr-un tablou scenic parţial, publicul pare să fie dispus să ignoreze jumătatea nefolosită şi să se concentreze numai asupra unei singure părţi cu condiţia ca în aria respectivă să existe un echilibru. In această privinţă teatrul se deosebeşte de pictură, în care artistul foloseşte aproape întîtdeauna întregul spaţiu de care dispune pe pînză.

2. Dezechilibrul inevitabil.

Fiecare moment al unui spectacol nu trebuie să ofere neapărat un tablou cu un echilibru perfect. Cerinţele intrigii şi nevoia unor tranziţii între tablourile principale pot genera frecvent dezechilibrul. Aceste momente trebuie să fie scurte şi din fericire nu sînt încremenite pentru totdeauna ca într-o pictură; deasemenea spectatorul nu observă cu minuţiozitatea unui vizitator de muzeu. Tabloul scenic nu este static ci mereu schimbător, impresionînd publicul în mod inconstient. Spectatorii sînt dispuşi să accepte momentele tranzitorii de dezechilibru în schimbul momentului culminant al unei coliziuni vizuale memorabile.

D. Exerciţii pentru echilibru :

1. Analizaţi mijloacele folosite de Cezanne pentru a realiza echilibrul în celebrul tablou "Jucătorii de cărţi" şi în alte tablouri cunoscute.

2. Folosiţi actori cam de aceeaşi înălţime şi îmbrăcaţi în haine similare. Elaboraţi următoarele probleme de echilibru:

a. Două figuri în faţă - dreapta echilibrate simetric de două figuri în faţă - stînga.

b. O figură în fund - centru - dreapta echilibrată de două figuri în faţă - stînga

c. O altă figură se alătură la cele două din (b). Reechilibraţi tabloul

d. Trei figuri stau jos în faţă-dreapta. Găsiţi locul unde să plasaţi un actor în picioare în fund - stînga pentru a le echilibra.

e. Folosiţi principiul scîndurii balansoare pentru a echilibra un actor în faţă - dreapta în poziţie trei sferturi cu un actor în faţă-stînga în poziţia cu faţa la sală.

f. Căutaţi să variaţi (e) întorcînd scîndura balansoare imaginară în diagonală faţă de rampa scenei.

g. Folosiţi un element de nivel sau o treaptă pentru un actor în fund-stînga. Echilibraţi-l cu un actor în picioare în faţă-dreapta

h. O figură stă în centru-stînga întărită cu doi gwarzi. Cîte figuri trebuie aşezate în centru-dreapta pentru a o echilibra asimetric ?

i. Un actor în poziţie un sfert în fund-centru-dreapta va putea să echilibreze un alt actor în poziţia trei sferturi în fund-centru-dreapta ?

j. Găsiţi cîte variante ale triunghiului pot fi folosite menţinînd în continuare echilibrul.

k. Plasaţi cinci actori în stînga scenei sub forma unui grup în care unii stau jos iar alţii în picioare; echilibraţi-i cu un actor în dreapta scenei.

l. O figură stă în picioare în fund-stînga şi una în faţă-dreapta la distanţă egală de centru. Găsiţi care sînt poziţiile corpului pe care trebuie să le folosească fiecare pentru a crea echilibrul optim.

m. Plasaţi un actor în "Secţiunea de aur"; echilibraţi-l cu trei actori în stînga scenei.

n. Inversaţi compoziţia din (m) şi vedeţi dacă sînt necesare unele ajustări.

o. Plasaţi o figură în fund-centru şi folosiţi mijloace asimetrice pentru a echilibra două grupuri în dreapta şi în stînga.

p. Creaţi un tablou cu un dezechilibru intenţionat

q. Folosiţi numai o jumătate a scenei pentru a crea o compoziţie echilibrată cu patru oameni.

V. <u>A cincea cerinţă a unui bun tablou scenic este unitatea.</u>

Unitatea se realizează cînd părţile compoziţiei sînt între-legate în aşa fel încît întreaga compoziţie să fie perce-

pută ca un tot. Intr-o compoziţie unitară nu trebuie să existe o parte neimportantă sau fără legătură cu restul şi nimic nu poate fi scos sau adăugat fără a afecta armonia şi integritatea tabloului. Mijloacele regizorale de obţinere a unităţii sînt:

A. Controlarea centrului atenţiei

Unitatea se obţine cînd există un centru al atenţiei dominant şi, dacă vrem, centre de interes subordonate care adaugă variaţii fără să distragă de la centrul principal.

B. Crearea de "treceri vizuale" sau verigi de legătură între figuri, grupuri sau centre ale atenţiei.

Dean a denumit acest element al compoziţiei secvenţă; esteticienii îl numesc deseori "trecere vizuală". Scopul lui este de a asigura(1) o trecere uşoară, astfel ca ochiul spectatorului să alunece de la un actor la altul sau de la un grup la altul, şi (2) o trecere coercitivă care să nu permită spectatorului să-şi distragă atenţia. Regizorul obţine acest lucru prin :

1. Aşezarea actorului ca o figură de legătură între două gurpuri

2. Focarul privirii actorilor

3. Linia braţelor, picioarelor şi corpurilor

4. Linia în decorul scenic

5. Mobila, recuzita şi chiar tablourile pe pereţi

6. Evitarea plasării unui actor, care nu are text sau reacţii puternice, pentru un timp mai îndelungat într-o rie "tare

7. Distanţarea ritmică a figurilor sau grupurilor. Cînd s-a stabilit un interval regulat între grupuri alte grupuri vor părea incorporate în tablou dacă sînt aşezate la jumătate sau de două ori distanţa. (Dacă A şi B sînt la o distanţă de patru picioare, B şi C pot fi plasate efectiv fie la două sau la 8 picioare depărtare).

C. Inchiderea capetelor compoziţiei.

1. Figurile situate în capătul de jos-stînga şi de

jos-dreapta al decorului au importanta funcţie de a dirija ochii spectatorilor înapoi în tablou. Dacă ele se uită dincolo de cadrul tabloului, spectatorii se vor trezi făcînd la fel.

2. O compoziţie avînd marginile închise are <u>stabilitate</u>.

3. Cu cît e mai mare masa acterilor din fundul scenei, cu atît va fi nevoie de mai multe figuri în faţă-dreapta şi în faţa stînga pentru a asigura stabilitatea sau echilibrul între partea de sus şi de jos a scenei.

D. Utilizarea într-un mod interesant a întregului spaţiu disponibil.

1. In legătură cu punctul C. de mai sus este necesar de a umple spaţiul gol, nu numai la marginile compoziţiei, ci şi înăuntrul tabloului însuşi. Dacă nu este folosit pentru accentuarea spaţiul scenic gol poate întrerupe direcţia privirii şi distruge unitatea.

2. Pe lîngă realizarea unităţii, regizorul trebuie să fie conştient de necesitatea de a folosi spaţiul scenic pentru obţinerea efectului maxim. Dacă scenograful a prevăzut nivele, trepte sau arii interesante în partea de sus a scenei, ar fi păcat să închidem actorii într-un plan strîmt în partea de jos. Utilizarea deplină a spaţiului scenic permite deasemenea realizarea unei compoziţiei mai variate.

VI. <u>A cincea cerinţă a unui bun tablou scenic este ca el să aibă variaţie.</u>

Pe lîngă cele patru cerinţe susmenţionate, cea mai interesantă rezolvare a unei scene va fi aceea care oferă un maximum de variaţie pentru ochi.

A. Cu excepţia cazurilor cînd regizorul vrea să atragă atenţia asupra stilului prin repetarea poziţiilor, el trebuie să încerce a găsi în cadrul contextului scenei cît mai multe moduri de grupare a actorilor. Observaţi cum a reuşit da Vinci în "Cina cea

de taină" să obţină variaţia prin faptul că nici măcar doi apostoli nu au exact aceeaşi poziţie a corupului.

B. Unele obişnuinţe rele, în care pot cădea involuntar actorii tineri şi care elimină variaţia, sînt :

1. Alinierea în linii drepte

2. Formarea unui semicerc în jurul actorului principal.

3. Formarea unor intervale egale între grupurile de actori.

4. Imitarea poziţiei unui alt actor - şezînd picior peste picior, cu mîinile împreunate etc.

5. Luînd poziţia cu faţa la public pentru a atrage un accent mai mare decît cere situaţia.

VII. A şaseea şi ultima cerinţă a unui bun tablou scenic este ca el să fie funcţional.

Pe lîngă cerinţele estetice, compoziţia trebuie să corespundă cerinţelor funcţionale ale regizorului şi actorilor. Ea trebuie :

A. Să permită fiecărui actor să fie văzut (cu excepţia marilor scene de masă în care unii sînt parţial acoperiţi sau invizibili din unele puncte ale sălii).

B. Să permită evoluarea uşoară spre tabloul scenic următor. Regizorul trebuie să se gîndească "cum merge mai departe" cînd elaborează fiecare tablou, astfel încît actorul care urmează să vorbească sau să se mişte să fie într-o poziţie potrivită

C. Faceţi ca actorii să fie conştienţi ~~deo scena~~ de existenţa uşii tocmai înainte ca să intre un nou actor.

D. Facilitaţi actorilor jucarea unei scene, ajutîndu-i să se simtă decontractaţi şi să găsească emoţia lăuntrică necesară

VII. Probleme speciale în compoziţie

A. Scenele în jurul mesei.

Scenele în jurul mesei prezintă dificultăţi vizuale

specifice, iar soluţia utilizată de da Vinci în "Cina cea de taină" este prea simetrică şi formală pentru o piesă realistă modernă. In spectacolele realiste, ca şi în viaţa de toate zilele, oamenii stau în toate cele patru părţi ale mesei şi de aceea unii îşi întorc spatele spre public şi îi acoperă pe partenerii lor din partea de sus. Pentru a îmbunătăţi vizibilitatea, iată cîteva ajustări posibile :

1. Folosiţi o masă rotundă, unde se poate, în locul unei mese pătrate. Figurile pot fi plasate în diagonală, cele două de jos mai distanţate, iar cele de sus mai strînse laolaltă.

2. Dacă un grup de oameni trebuie aşezat la o masă dreptunghiulară lungă, plasaţi-o în diagonală. Poziţiile cele mai accentuate sînt cele de la ambele capete - cea de sus fiind cea mai puternică. Cînd toate scaunele sînt ocupate, cele din partea de jos sînt potenţial mai puternice, decît cele din partea de sus.(cu întoarcerea simulată a corpului).

3. Actorii cei mai înalţi trebuie să stea în partea de sus, iar cei mai scunzi (inclusiv copiii), în partea de jos. Actorii din faţă se pot ajuta aplecîndu-se peste masă.

4. Actorii din fund pot şedea pe perne care să-i înalte.

5.Scaunele din partea de jos trebuie să fie rezervate pentru personajele care intră mai tîrziu sau pleacă mai repede din scenă.

6. Actorii din partea de jos trebuie să aibă motive să se ridice de la masă ori de cîte ori e posibil pentru unele replici, sau actorii din fund să se ridice de pe scaune pentru unele din replicile lor.

B. Scene de tribunal.

11. Tentaţia logică de a plasa pe judecător sus în centru trebuie evitată dacă procurorul are de dus discuţii importante cu el.

2. Dacă juriul poate fi sugerat sau arătat numai parţial, aceasta ar economisi spaţiu.

3. Tradiţional boxa juriului se află la stînga judecătorului, martorii stau între judecători şi juriu.

4. Grefierul, care este rareori important în acţiune, trebuie să fie într-o poziţie neaccentuată.

5. Pentru un plan de lucru al unui tribunal, sugerăm schiţa de la pag.121 (original) care poate fi folosită pentru început şi apoi modificată la nevoie.

C. Scene cu sala tronului.

Dacă personajele ce se adresează regelui trebuie să împartă accentul cu el, tronul nu trebuie situat la peretele din fund, ci de preferinţă la peretele lateral drept sau stîng.

D. Scene de dragoste.

Pentru actorii tineri "Sărutul acoperit" este deseori modul cel mai potrivit de a evita simţămîntul de jenă. Fata îşi întoarce capul spre fundul scenei iar băiatul îşi întoarce capul spre sală. Partea posterioară a capului fetei va masca faptul că buzele lor nu se ating în realitate.

E. Scene de masă.

Deseori este necesar de a crea o separare între o mulţime şi personajul accentuat care i se adresează. Vechea soluţie de operă în care mulţimea forma un semicerc în jurul personajului care stă cu faţa spre sală nu mai corespunde teatrului modern. Iată cîteva soluţii mai bune ale problemei :

1. Puneţi actorul principal pe un nivel (chiar şi o masă pe care să poată sta).

2. Izolaţi figura principală de mulţime.

3. Dacă reacţia mulţimii este importantă, personajul principal stînd în faţă-stînga în poziţia trei sferturi se poate adresa mulţimii aflate sus-dreapta, în scenele scurte.

4. Evitaţi ca mai mulţi membri ai mulţimii să stea în aceeaşi poziţie.

5. Evitaţi contrastul prea mare în costumaţia mulţimii, altfel ea încetează de a mai fi o masă şi atrage atenţia în mod individual.

6. Iluzia unei mulţimi mai mari poate fi creată astfel :

a. Plasaţi majoritatea oaselor în partea de jos a scenei şi câţiva oameni să fie răspândiţi în partea de sus.

b. Creaţi subdiviziuni ale mulţimii - grupuri de familie, mănunchiuri şi perechi, cu un accent secundar asupra celor care participă mai mult la acţiune.

c. Puneţi câteva figuri să-şi bage capul prin ferestrele şi uşile decorului.

d. Folosiţi nuanţele de lumină şi efecte sonore pentru a sugera multă lume.

7. In mânuirea unei mari mulţimi este indicat :

a. Să desemnaţi conducători pentru fiecare subdiviziune sau grup de oameni.

b. Să daţi fiecărui membru al mulţimii ceva de făcut.

c. Să vă asiguraţi că fiecare membru al mulţimii ştie unde să privească.

d. Să ţineţi pe membri mulţimii în afara liniilor vizuale spre personajul principal

F. Exerciţii de compoziţie

1. Reluaţi câteva din improvizaţiile din cap. 3. Instructorul trebuie să spună "stop" când compoziţia e săracă şi să ceară unui student să ajusteze poziţiile actorilor până când se realizează o compoziţie mai bună.

2. Compuneţi următoarele tablouri, încercând să realizaţi un centru al atenţiei, calitatea "de a spune ceva", echilibru, unitate şi varietate. (Pentru fiecare alegeţi mobilierul potrivit şi inventaţi un mic dialog pentru a da un sens tabloului).

a. Patronul certând trei vânători în biroul său

b. Bunicul spunând o poveste nepoţilor

c. Un hoţ făcînd mărturisiri la poliţie

d. O familie îngrijorată aşteptînd o comunicare telefonică

e. Trei femei bîrfind pe o a patra care se află în camera vecină

f. Un tînăr făcînd o vizită oficială părinţilor iubitei sale

g. Un băieţandru cerînd părinţilor maşina familiei

h. Doi bărbaţi disputîndu-şi atenţia unei femei

i. Părinţi certîndu-şi fiica pentru că a venit tîrziu acasă

j. Cinci oameni conspirînd pentru a-şi răsturna conducătorul

k. Un doctor examinînd o persoană bolnavă în timp ce părinţii aşteaptă îngrijoraţi

l. Doi vecini certîndu-se peste gard.

m. Funcţionari într-un birou evaluînd pe tînăra secretară nou venită

n. Trei vechi prieteni consolînd o persoană grou încercată

o. Un profesor acuzînd cîţiva studenţi de furt-unul e vinovat.

p. O femeie încercînd să se decidă într-un magazin de confecţii şi trei vînzători aşteptîndu-i hotărîrea

q. Doi tîlhari aşteptînd să jefuiască un trecător

r. Un împăciutor încercînd să medieze o ceartă între rude.

CAPITOLUL VIII

M I S C A R E A

I. Introducerea

In capitolul precedent blokingul ("misanscena") a fost analizat ca şi cum piesa ar consta dintr-o serie de compoziţii statice. In practică însă, scena prezintă un tablou în mişcare, care curge de la un moment vorbit la altul. Cînd regizorul începe blokingul piesei înainte de începerea repetiţiilor, pentru a vedea în imaginaţie cum vor fi compuse tablourile majore, prima problemă pentru el este cum să-şi aibă actorii acolo unde trebuie şi la timpul potrivit. Acest capitol va sugera cîteva principii care îl pot ajuta pe regizor la luarea acestor hotărîri. Dar mişcarea poate face mai mult decît să lege pur şi simplu diferitele tablouri scenice; mişcarea unui actor pe scenă poate fi în sine un mijloc puternic de comunicare a sensului-intelectual sau emoţional- către un public. Făcînd blokingul unei piese, regizorul trebuie să ţină minte patru principii generale :

A. O figură în mişcare distrage ochiul spectatorului de la o figură statică.

B. De aceea actorul trebuie să se mişte numai pe textul său cu următoarele excepţii specifice :

1. Cînd regizorul vrea ca publicul să-şi mute privirea de la vorbitor, ca de pildă în timpul unei citiri obişnuite a ziarului în timp ce se desfăşoară pe furiş o acţiune în spatele cititorului.

2. Cînd mişcarea însăşi comportă un interes suficient pentru a justifica o pauză în dialog, ca de pildă cînd toţi aşteaptă să vadă ce acţiune va întreprinde un personaj, cînd nimeni nu vorbeşte, sau între frazele textului altui actor.

3. Traversările încrucişate, care, după cum s-a arătat în cap.6 trebuie să deroanjeze pe cît se poate mai puţin atenţia de la vorbitor.

C- Actorul aplicînd principiul mişcării pe propriul său text trebuie să traverseze scena mai jos de ceilalţi actori aflaţi în picioare, încît să rămînă mereu vizibil în timp ce vorbeşte.

D. Orice mişcare trebuie să fie justificată, trebuie să aibă un scop. Deoarece captează întotdeauna ochiul spectatorului, mişcarea nu trebuie să fie întîmplătoare, fără rost sau să abată atenţia. Greşeala cea mai frecventă a unui actor fără experienţă este tendinţa de a face mici mişcări repetitive, fără rost, din cauza nervozităţii sau a nesiguranţei. Actorul trebuie să facă economie de mijloace, începînd o scenă de la tabula rasa - corpul relaxat, nemişcat - astfel încît fiecare mişcare să aibă un scop şi să comunice un anumit sens. Scopurile cărora le poate servi mişcarea sînt următoarele, (o mişcare putînd servi simultan mai multor scopuri):

II Scopurile mişcării care izvorăşte din sensul lăuntric

In această categorie intră mişcările care au fost alese pentru că ajută publicul să vadă sau să simtă conţinutul lăuntric al unei scene :

A. De a revărsa o emoţie puternică

Cînd o persoană trăieşte o emoţie puternică, fie de fericire sau de nefericire, impulsul ei este de a exprima emoţia prin mişcare fizică. Frazele explozive, exclamaţiile şi lamentările par să-l împingă pe actor prin spaţiul scenei. O asemenea mişcare poate avea o valoare suplimentară, după cum vom vedea în cadrul scopurilor tehnice, pentru a-l ajuta pe actor să obţină intensitatea emoţională necesară.

B. De a "spune povestea".

Istorii întregi pot fi spuse numai prin mişcare, ca în teatrul de balet. Orice întîmplare poate fi făcută mai puternică dacă e spusă prin mişcare, la fel ca tablourile şi cuvintele. Multe momente memorabile în teatru sînt redate numai prin mişcare, de ex. ultimele scene din "Visite" sau din "Ceai şi simpatie".

C. De a reda relaţiile între personaje pe măsura schimbărilor. In momentele de tensiune oamenii se apropie de cei pentru care simt emoţii puternice - negative sau pozitive - şi rămîn în continuare la distanţă de cei ce le sînt indiferenţi. (Ex. "Jurnalul Annei Frank" act.II sc.3)

D. De a reda tranziţiile în gîndire la începutul sau sfîrşitul momentelor dramatice. In felul acesta mişcarea poate ajuta pe spectatori să urmărească dezvoltarea gîndurilor şi emoţiilor personajului (Ex."Nora" Act.I)

E. De a revela spectatorilor personajul. Oamenii se dezvăluie prin modul cum se mişcă şi în special cum umblă

F. De a crea o atmosferă

1. O atmosferă tragică este sugerată prin mişcări lente, directe, intense.

2. O atmosferă luminoasă este sugerată prin mişcări scurte, repezi, vioaie.

3. Comedia înaltă este sugerată prin mişcări şi traversări graţioase, echilibrate, în linie curbă.

4. Melodrama este sugerată prin mişcări încordate, tari, directe.

5. Farsa este sugerată prin mişcări bruşte, subite, absurde şi rapide.

6. De a da o motivare pentru fraza următoare a unui alt actor.

Deseori două fraze par să se succeadă fără o motivare adecvată. Introducîndu-se o mişcare apropiată între ele se poate crea o motivare pentru ceea ce urmează.

III. Scopurile mişcării care izvorăşte din necesitate tehnică sau funcţională.

In această categorie intră acele mişcări care sînt dictate mai mult de natura teatrului însăşi decît de sensul lăuntric al piesei şi sînt alese de regizor cînd îşi imaginează piesa aşa cum

o va vedea publicul. Cu toate acestea mişcările date actorilor din motive tehnice trebuie să pară justificate şi izvorîte dintr-o necesitate lăuntrică, iar nu executate mecanic pentru îndeplinirea voinţei regizorului. De aceea regizorul trebuie să caute să-i sugereze actorului o motivare pentru fiecare mişcare tehnică pe care o dă, cînd nu are timp s-o facă (ceea ce se întîmplă destul de des) actorul trebuie să încerce să găsească o justificare proprie. Printre scopurile tehnice ale mişcării se află următoarele:

A. De a înlănţui tablourile scenice importante şi de a-i plasa pe actori acolo unde trebuie pentru ca textul rostit sau acţiunea executată să aibă maximum de efect (de a "pregăti" tabloul următor).

B. De a-i menţine pe actori într-o vizibilitate şi comunicare bună. (Dă a controla centrul atenţiei şi a evita fundul scenei pe replicile mai importante).

C. De a asigura o variaţie pentru public. Unele scene cu multă vorbire sau statice cer de la regizor să adauge mişcare numai în scopul de a elimina monotonia vizuală pentru public. Tiradele lungi şi monologele în general cer intercalări de mişcare. Necesitatea fizică de a privi într-o altă direcţie a scenei va ajut la menţinerea atenţiei publicului.

D. De a "mobila scena", a restabili echilibrul sau a îmbunătăţi în general compoziţia

F. De a-l ajuta pe actor să-şi exprime emoţiile. Este important ca actorul să se simtă comod cînd execută mişcarea. In special special în scenele de mare emoţie, mişcările corecte îl stimulează pe actor să atingă o profunzime a intensităţii emoţionale, iar mişcările greşite îl inhibează şi îi stau în cale. Teori psihologică James-Lange ar putea explica fenomenul că actorii sînt deseori ajutaţi să realizeze reacţiile emoţionale prin intermediul autosugestiei fizice. Un regizor care a fost el însuşi actor va evita intuitiv să ceară trupei sale să joace scenele tari ale piesei

în poziţia şezînd sau în extremităţile scenei. Pentru a realiza o emoţie intensă actorul are nevoie de libertate fizică de mişcare. Mişcarea însăşi poate trezi emoţia.

G. De a crea un tipar ritmic prin repetare. (In special în piesele unde este nevoie de stil şi un anumit tipar). O mişcare sau un gest rămîne în memoria spectatorilor cînd este întărit prin repetare pînă devine caracteristic.

H. De a provoca rîsul.

Activitatea, mişcarea şi chiar "brambureala" menită să provoace rîsul poate îmbogăţi mult farsa şi comedia. Regizorii şi actorii inventivi vor găsi multe moduri de utilizare a mişcării pentru poante comice.

I. De a intensifica tensiunea sau a construi culminaţia.

Cu toate că mişcarea nu este singurul mijloc la dispoziţia regizorului pentru a duce o scenă la culminaţie, ea este una din căile cele mai eficace de sporire a intensităţii dramatice. Culminaţia este tratată detaliat în cap. II.

J. De a întări sau a accentua dialogul prin "punctarea" sau "explicarea" frazelor. Acest scop tehnic al mişcării care oferă mijlocul de a accentua anumite fraze şi de a subordona altele este dat la sfîrşit nu pentru că este mai puţin important, ci numai pentru că cere o explicare mai detaliată. Aceasta este de fapt una din tehnicele cele mai importante la dispoziţia regizorului, integrarea eficientă a dialogului şi a mişcării face ca blokingul să fie relativ simplu şi poate da uneori studenţilor actori alura de profesionişti.

1. Mişcarea înainte, în timpul şi după o replică.

Lărgind principiul că actorul ar trebui să se mişte numai pe propriul său text (cu anumite excepţii), urmează că logic pentru el există numai patru posibilităţi de a se mişca.

a. Inainte de a vorbi

b. După ce a vorbit

c. In timp ce vorbeşte

d. Intre frazele textului său.

2. "Punctarea" şi "expedierea.

a. Mişcarea sau activitatea înaintea unei fraze accentuează sau "punctează" fraza. De aceea pentru a puncta o frază, puneţi mişcarea înaintea ei.

b. Mişcarea sau activitatea după rostirea frazei accentuează sau "punctează" mişcarea. De aceea pentru a accentua un moment de activitate sau mişcare puneţi o frază anticipativă imediat înaintea ei.

c. Mişcarea sau activitatea în timpul vorbirii nu accentuează nici una nici alta şi deci slăbeşte atît fraza cît şi activitatea. De aceea, pentru a accenua sau a "expedia" o frază, mişcaţi-vă în timp ce o rostiţi.

d. Mişcarea sau activitatea între fraze în timpul unei tirade accentuează acea parte a acesteia care urmează după mişcare. Acest procedeu este potrivit cînd o tiradă este în parte slabă şi în parte tare, şi dă o redare mai netă a ideilor, decît la mişcarea şi vorbirea concomitentă.

(1). Cînd autorul repetă frazele în scopul accentuării, prima poate fi deseori tratată ca slabă iar cea de-a doua ca tare. De exemplu ¥ (mergînd), "Ce puteam să fac ? (se opreşte şi se întoarce). Ce puteam să fac ?".

(2). Pentru a puncta o frază de ieşire din scenă, mergeţi spre ieşire pe fraza sau textul precedent slab, întoarceţi-vă şi punctaţi fraza finală. Rostirea frazei finale în centrul scenei creează pentru actor o traversare lungă şi de obicei slabă către uşă.

e. Aceste reguli sînt deosebit de utile în comedie. Actorul poate provoca rîsul fie punctînd, fie "expedind" o frază.

(1). Dacă textul cere o accentuare pentru a provoca rîsul, nu trebuie să se facă nici o mişcare în timpul rostirii lui. Mişcarea sau activitatea trebuie să preceadă fraza comică. Gesturi

sau activitate scurtă, punctată, pot fi deasemenea folosite imediat după fraza comică pentru accentuare. De exemplu, mişcarea evantaiului, scuturarea scrumului de ţigară, punerea pălăriei pe cap, aşezarea pe un scaun.

(2) Rîsul poate fi deasemenea obţinut prin aplicarea inversă a acestor reguli, adică indicaţi un efect mare şi daţi publicului unul mic. De exemplu : "Ştiţi ce am de gînd să fac ? (Se ridică pompos) Nimic !"

f. Un tip de frază care poate să nu fie nici tare nici slabă şi totuşi deseori cere o mişcare prealabilă este o întrebare sau o exclamaţie adresată unui anumit personaj. Dacă textul se termină printr-un accent, este bine să se facă o oprire înainte de aceste cuvinte.

3. Impărţirea dialogului în fraze tari şi slabe. Pentru aplicarea principiului că actorul trebuie să se mişte numai pe frazele sale slabe, înainte de rostirea celor tari, sau pe întrebări sau exclamaţii adresate unui anumit personaj, regizorul trebuie să fie în stare să înţeleagă care sînt frazele tari (de accentuat) şi care sînt cele slabe (de expediat).

a. Frazele slabe sau de expediat nu sînt neapărat sărace sau lipsite de valoare. Ele sînt numai nişte fraze care pot primi un accent relativ mai mic decît frazele tari în interesul contrastului. Şi frazele slabe trebuie să fie clar auzite de public (dacă nu servesc nici un scop, ele trebuie tăiate).

b. Mişcarea nu este necesară pe fiecare frază slabă; de multe ori numai procedeele vocale sînt suficiente pentru a separa frazele tari şi slabe. După cum se va vedea în cap. 9.

IV. <u>Cum trebuie folosită mişcarea în blockingul unei scene</u>.

Avînd clare în minte scopurile interne şi exterioare cărora le poate servi mişcarea, regizorul este gata pentru a începe blockingul piesei în caietul său de regie. In studiul său interpre-

tativ al piesei (cap.4), regizorul începe să-şi facă o ideie generală despre mişcarea şi desfăşurarea piesei, ca şi unele imagini fragmentare asupra compoziţiei(tablourilor). Pe baza acestei idei el a discutat planul eventual al scenei cu scenograful, care se defineşte într-un plan detailat la scară. Abea atunci,avînd în faţa sa planul scenei la scară (uneori cu ajutorul unor figurine), regizorul poate proiecta piesa în amănunt, vizualizînd fiecare mişcare şi notînd rezultatul în caietul său de regie. Cînd lucrează asupra blocking-ului, regizorul parcurge aproximativ următorul drum. El trebuie să hotărească :

A. <u>Cine</u> trebuie să execute mişcarea

Analizîndu-se fiecare scenă pe momente şi acţiuni va reieşi cine ia iniţiativa sau "a cui scenă este". Acest personaj va avea probabil mişcarea dominantă în momentul respectiv, celelalte personaje răspunzîndu-i prin reacţii sau mişcări compensatorii. Cînd momentul se schimbă şi se afirmă un alt personaj, acesta va prelua mişcarea dominantă.

B. <u>De ce</u> este necesară mişcarea respectivă.

(Pe baza unuia sau mai multora dintre scopurile menţionate mai sus.)

C.<u>Ce fel</u> de mişcare este necesară

1. Tipuri de mişcare

a. Schimbări în poziţia corpului

(1) Întoarceri cu faţa spre cineva şi expresii faciale

(2) Schimbări de postură

(3) Gesturi

(4) Întoarceri

b. Mişcări în spaţiu.

(1) Traversări

(2) Sculări în picioare şi aşezări

(3) Contact cu alţi actori - apucări, îmbrînciri, reţineri îmbrăţişări.

(4) Contact cu decorul sau cu recuzita

(5) Schimbări de nivel-urcări sau coborîri.

9. Activitate

(1) Cu recuzita de mînă

(2) Cu accesoriile personajului - evantai, ţigară, mănuşi

(3) Pantomină

2. Valorile emoţionale ale mişcării

a. Agresive şi regresive

(1) Mişcările agresive împing un actor către altul

(2) Mişcările regresive îndepărtează un actor de altul

b. Mişcările de posesie şi de respingere

(1) Mişcările posesive apropie un actor de altul

(2) Mişcările de respingere îndepărtează un actor de altul.

c. Dominante şi pasive

(1) Mişcările care domină pe alţii sînt tari

(2) Mişcările care subordonează faţă de alţii sînt slabe

d. De împăcare sau mediaţie

e. Aşteptate şi neaşteptate

(1) Mişcările aşteptate sînt deseori slabe

(2) Mişcările neaşteptate sau acelea care merg împotriva dorinţei accentuate a spectatorilor sînt tari.

f. Complete şi incomplete

(1) Mişcările complete sînt în general tari

(2) Mişcările incomplete sînt în general slabe

(3) Mişcarea întreruptă poate să fie sau tare sau slabă. Actorul trebuie să execute mişcarea ca şi cum ar fi

fost gata s-o desăvîrşească, dacă n-ar fi fost întrerupt de un alt actor.

g. Alte sisteme de clasificare a mişcării.

Mulţi profesori de regie îşi au proprie lor terminologie pentru valorile emoţionale ale mişcării. Printre cele mai interesante sînt următoarele :

(1) Samuel Selden ("Scena în acţiune", New York 1946), împarte mişcarea în trei grupe mari

(a) Ridicare-coborîre

(b) Apropiere-evitare

(c) Creare - distrugere

(2) J.F.Foster împarte mişcarea în şase categorii :

(a) Opoziţii

(b) Retragere

(c) Urmărire - o serie de mişcări agresive în urmărirea altui actor.

(d) Intervenţie

(e) Lupta de poziţie

(f) Încercuirea, un grup de actori încercuind pe altul

3. Valorile tehnice ale mişcării.

Orice mişcare poate fi clasificată din punct de vedere tehnic, fie de o valoare tare sau slabă. Caracterul slab sau tare al mişcării trebuie să tăriei sau slăbiciunii dialogului cu care este asociată .... dacă nu cum va se cere o nepotrivire intenţionată pentru obţinerea efectului comic.

a. Mişcări tari :

(1) A te mişca dintr-o poziţie fizică mai slabă către una mai tare (De la trei sferturi spre profil sau un sfert etc.)

(2) A te mişca dintr-o arie scenică mai slabă către una mai tare. (Traversare de la sus-stînga ~~spre~~ jos-dreapta etc.)

(3) A te ridica

(4) A păşi înainte - în scenă sau în faţă

(5) A urca trepte sau nivele

(6) A ieşi de după o mobilă

(7) A te mişca în contrast cu alţii

(8) A te mişca spre elementele tari - coloane, tronuri, arcade, etc.

(9) A te mişca spre ariile mai bine luminate

(10) A te desprinde de un grup

(11) Traversarea de la stînga la dreapta este mai puternică decît cea de la dreapta la stînga (Alex.Dean consideră că aceasta rezultă din obişnuinţa ochiului nostru de a citi de la stînga la dreapta. Mişcarea contrară acestei tendinţe provoacă o rezistenţă a muşchilor oculari, ceea ce face ca mişcarea să pară mai accentuată. Astfel o armată care porneşte la luptă produce un efect mai mare dacă merge de la stînga scenei spre dreapta, iar cînd se întoarce învinsă - de la dreapta scenei spre stînga.).

(b) Mişcări slabe:

(1) A te mişca dintr-o poziţie fizică mai tare în una mai slabă.

(2) A te mişca dintr-o arie scenică mai tare în una mai slabă

(3) A te aşeza dintr-o arie în alta (sau dacă şezi - a te gîrbovi sau a te culca).

(4) A păşi înapoi, în afara scenei sau în fundul scenei.

(5) A coborî (în afară de cazul cînd coborîrea unor trepte poate fi un element tare dacă îl aduce pe actor în faţă într-o arie scenică tare).

(6) A intra în spatele unei mobile

(7) A te deplasa împreună cu alţii

(8) A te depărta de elementele scenice tari

(9) A intra într-o arie scenică mai întunecoasă

(lo) A se alătura unui grup

4. Stilul mişcării

a. Mişcare r alistă, literală

b. Mişcare realistă amplificată

c. Mişcare stilizată, care atrage atenţia

d. Mişcare simbolică sau mişcare ce depăşeşte limitele realismului.

5. Cantitatea mişcării

Spiritul piesei va dicta cantitatea de mişcare necesară

a. Tragedia sau drama cer relativ mai puţină mişcare

b. Comedia, farsa şi melodrama cer mai multă mişcare

c. Piesele cu mult dialog, statice cer mai multă mişcare pentru v riaţie.

6. Amploarea mişcării

Factorii care determină amploarea mişcării depind de:

a. Personajul care face mişcarea - dacă este expansiv sau inhibat.

b. Mărimea sălii de teatru

c. Lărgimea şi adîncimea decorului

d. Lungimea fr zelor care trebuie asociate cu mişcarea. Vezi Stricland(Strickland, F.Cowles,"Tehnica actoriei", New York, 1956) pentru un interesant exerciţiu de traversare în lăţime a scenei pe patru fraze.

7. Ritmul mişcării

Mişcarea trebuie să avanseze iar nu să împiedice ritmul scenei. Factorii c re guvernează ritmul mişcării sînt legaţi de :

a. Intensitatea emoţiei lăuntrice care justifică mişcarea cît de preocupat este personajul să-şi dezvolte momentul prin executarea mişcării.

b. Momentul în care mişcarea vine în legătură cu o culminaţie.

Pe măsură ce scenele avansează spre culminaţie mişcarea devine treptat mai rapidă sau mai lentă, în funcţie de natura scenei.

c. Interesul pe care îl prezintă mişcarea pentru public - cît de mult "ţine".

D. In ce loc al scenei trebuie să se mişte actorul.

Pe baza factorilor analizaţi în cap. 7 - Compoziţia - regizorul va hotărî unde vrea să-şi grupeze actorii.

1. Regizorul trebuie să lucreze trecînd de la un tablou important la altul.

El îşi imaginează un moment puternic sau culminant, schiţînd în caietul său de regie unde trebuie să se afle fiecare actor pentru a realiza cea mai bună compoziţie.

2. Apoi el se întoarce înapoi, cu cîteva fraze sau chiar pagini pentru a găsi fraza cea mai potrivită de la care să se mişte fiecare actor acolo unde va fi nevoie de el mai tîrziu.

E. Cînd trebuie să se mişte actorul

Alegerea frazei pe care se va executa mişcarea se face pe baza principiilor date în paragrajul III J, mişcarea în legătură cu dialogul.

1. Regizorul (sau actorul însuşi la repetiţie) va găsi o frază care pare a fi potrivită - adică o frază slabă, o întrebare o exclamaţie sau jumătatea anticipativă a unei fraze tari.

2. Ea trebuie să fie destul de lungă ca să-i permită actorului să ajungă acolo unde are nevoie.

3. Ea trebuie să fie comodă pentru actorul care execută mişcarea.

4. Locul nu trebuie să fie acelaşi cu cel dat în indicaţiile regizorale ale ediţiei de teatru. Regizorul trebuie să aprecieze valoarea utilizării acestor indicaţii dar nu trebuie să se simtă constrîns să le adapteze decît dacă servesc unui scop; aceste mişcări

erau menite la origine altor decoruri, planuri scenice, actori, săli de teatru și poate chiar unei alte interpretări a piesei.

5. Ea nu trebuie să contribuie la șablonarea mișcării.

V. Modelul mișcării

Pe măsură ce apar mișcări individuale în raport cu dialogul începe să se contureze un model de mișcare. Modelul trebuie să fie cizelat și clarificat timp de săptămâni de zile, trebuie adăugate elemente noi pentru îmbogățire și fixate momentele stîngace. Cu excepția pieselor foarte stilizate, publicul nu trebuie să-și dea seama de modelul mișcării.

A. Pentru a realiza un model variat și natural al mișcării.

1. Actorii trebuie să evite repetarea aceleași mișcări

2. Trebuie evitată eșalonarea prea regulată a mișcărilor (Un model de mișcare cu întoarcerea corpului pentru două fraze și apoi revenirea la sfîrșit pentru a treia va deveni foarte repede monoton

3. Trebuie evitată o serie de mișcări egale ca intensitate (După cum se va vedea în studiul culminației, o scenă trebuie fie să progreseze către culminație, fie să relaxeze după aceasta. Mișcarea în limitele unui moment trebuie să devină din acest motiv fie progresiv mai tare, fie progresiv mai slabă).

4. Trebuie să se evite ca două persoane să se miște concomitent exact în aceeași direcție sau în direcția opusă. (Cu excepția scontării unui anumit efect comic. In viața reală doi oameni se mișcă rareori paralel, și folosirea unei astfel de mișcări pe scenă dă o impresie de ceva studiat și prearanjat).

B. Pentru a realiza un model stilizat sau afectat

1. In piese stilizate, ca "Importanța de a fi serios" cele patru puncte de mai sus, "de evitat" pot fi făcute în mod deliberat și cu o repetare studiată. (O mișcare sau o activitate oarecare trebuie efectuată de trei ori pînă cînd publicul devine pe deplin conștient de ea).

2. Modelul sugerează conformitate și ca atare poate fi fo-

losit atît pentru un efect comic cît şi pentru unul serios.

C. Mişcarea în spaţiu restrîns.

Decorurile limitative ridică probleme speciale în vederea evitării monotoniei în modelul de mişcare respectiv.

Capitolul 1o

Caracterizarea

I.Introducere

Una din principalele sarcini ale regizorului este de a-i ajuta pe actori să construiască caracterizări eficiente. Critica cea mai des auzită din partea spectatorului obişnuit este că un actor este sau nu "convingător" în rolul său. Cu toate că munca regizorului în acest domeniu va fi cu mult uşurată dacă va distribui rolurile în mod raţional, distribuţia "pe amploa nu este întotdeauna oportună în teatrul educativ, chiar dacă ar fi întotdeauna posibilă.

In vremea vechilor companii teatrale, era de obicei destul de simplu de a împărţi toate rolurile unei piese în categorii standard : eroul, ingenua, tînărul (rolurile "directe") şi barbatul "de caracter", femeia "de caracter", "omul dur", comicul personajele şi de utilitate generală (rolurile "de caracter"). In prezent însă, dramaturgia şi actoria s-au schimbat în legătură cu marile progrese ale cunoştinţelor noastre psihologice şi în cele mai multe piese contemporane toate rolurile sînt "de caracter" - Nu mai există roluri "directe" Unul din instrumentele indispensabile ale regizorului în teatrul de azi este cunoaşterea comportării umane - fie intuitivă fie căpătată prin studiu. Intr-adevăr, psihologia aplicată, privită ca o derivată a experienţei actoriceşti sau regizorale, este unul din argumentele cele mai puternice în favoarea artei dramatice în procesul educativ la orice nivel.

Ajutorarea actorilor în caracterizare implică de obicei următoarele etape pentru regizor : 1) găsirea concepţiei juste asupra personajului, şi 2) găsirea modului de comunica această concepţie publicului.

II. Concepţia asupra personajului

Concepţia regizorală iniţială asupra personajelor piesei trebuie să facă parte din studiul său interpretativ, descris în cap.4

Concepţia sa asupra fiecărui rol se va răsfrînge puternic asupra discuţiilor sale cu creatorul de costume, asupra descrierilor pe care le va face rolurilor la probe şi asupra alegerii actorilor. Cînd echipa de actori este completă şi reunită pentru prime le lecturi la masă, regizorul trebuie să discute personajele în amănunt, lămurind ideile sale, referindu-se la textul piesei şi (unde se poate) arătînd actorilor schiţele de costume. In această primă fază a caracterizării, regizorul trebuie să pună accentul pe factorii psihologici, pe aspectele lăuntrice care vor contribui la înţelegerea personajului de către actor. Următorii factori psihologici pot fi potriviţi :

A. Tendinţa sau scopul principal al personajului în viaţă şi în piesă ("firul său conducător")

După cum s-a arătat în cap.IV, unii regizori moderni ca Elia Kazan şi Harold Clurman consideră util să înceapă cu forţa justificativă centrală care conduce personajul prin toată acţiunea piesei. Deoarece unele piese se prestează mai bine decît altele la această schemă de analiză, este întotdeauna recomandabil de a considera mai întîi aspectele dinamice, iar nu pe cele statice ale personajului - mai întîi <u>verbele</u> iar nu <u>adjectivele</u> care sînt în raport cu personajul şi care răspund la întrebări ca acestea :

1. Ce vrea el <u>cel mai mult</u>, care sînt nevoile şi năzuinţele lui, <u>ce face</u> el în piesă ?

Hedda Gabler îşi arată "firul conducător" foarte lămurit cînd exclamă : "Vreau odată în viaţă să am puterea de a modela un destin uman".

2. Ce este gata să facă, sau de ce este în stare pentru a obţine ceea ce vrea ? Cît de conştient este de motivele sale adevărate cînd face ceea ce face ? Cît de tare îşi doreşte obiectivele şi cît de energic le urmăreşte ?

La alegerea verbelor care să răspundă la aceste întrebări, trebuie să se ţină seama că :

a. Verbele se raportează la personaj ca şi cum el ar fi în viaţă, iar nu pentru a servi unui scop dramatic. Căutaţi să pătrundeţi în personaj, iar nu să-l priviţi obiectiv, cum a făcut-o poate dramaturgul; obiectivul autorului a fost poate să arate cît de complet este un om sau să dezvăluie ceva publicului; aceasta nu este şi obiectivul personajului.

b. Alegerea verbelor este ea însăşi o caracterizare.

Pătrunderea în personaj se manifestă prin alegerea celor mai adecvate acţiuni şi momente. Dacă, de pildă, actriţa care o joacă pe doica Julietei îşi alege acţiunea în Actul II sc.5 "de a spune Julietei ce a spus Romeo", va fi mult mai greu de a face scena să capete viaţă, decît dacă va alege o acţiune mai caracteristică : "de a o tachina pe mica domnişoară în legătură cu primul ei iubit". Deasemenea va fi mult mai eficient pentru actriţa care o joacă pe Amanda din "Menajeria de sticlă" să aleagă momentul "de a se face frumoasă pentru un tînăr pretendent din sud", decît să gîndească scena în termenii "pregătirii pentru o masă cu musafiri". Cea dintîi acţiune este specifică personajului Amanda, pe cînd cea de-a doua este generală şi deci vagă.

B. Trecutul personajului.

Cu toate că în multe piese autorul nu are timp şi nici/voie ne să dezvolte complet fiecare personaj regizorul trebuie să găsească ocazia pentru a atrage atenţia actorului asupra următorilor factori care influenţează formarea personalităţii :

1. Familia personajului

a. Tatăl şi mama, ce influenţă a avut fiecare asupra lui ?

b. Fraţii şi surorile, dacă există, şi relaţiile lui cu aceştia ?

c. Tipul de disciplină căreia i-a fost supus în copilărie.

d. Afecţiune, tutelă sau delăsare în copilărie

e. Situaţia economică a familiei

f. Atitudinile religioase ale familiei

g. Situații speciale în familie, ca divorț, alcoolism, boală.

2. Inteligența înnăscută a personajului

3. Instruirea pe care a căpătat-o personajul

a. Nivelul de studii

Gradul de instruire este dezvăluit cel mai clar pe scenă prin tiparele de limbaj, gramatică și punctuație.

b. Atitudinea față de școală și colegi

c. Interese și activități

4. Mediul politic și social al personajului.

Efectul pe care l-au putut avea asupra lui războiul, ocupația, șomeratul, deziluzionarea, schimbările sau atmosfera politică a timpului

C. Atitudinea personajului față de trecutul său și forțele care l-au modelat.

1. Atitudini sociale

a. Manierele

b. Ce fel de prieteni are

c. Participarea la activități și organizații sociale.

d. Rolul pe care îl joacă într-un grup

e. Sentimentele față de situația minorității într-un grup, dacă e cazul.

f. Flirtul, relațiile cu sexul opus

g. Locuința lui și modul de trai

(Chiar și felul mașinii pe care o conduce o persoană este o marcă a personalității sale).

h. Mărote și interese

i. Idealuri, credințe și convingeri politice

(1) Eroii săi

(2) Cei pe care îi urăște

2. Căsnicia personajului , dacă e cazul

a. Alegerea partenerului

b. Reușită în căsnicie

c. Copiii şi atitudinea lor faţă de el.

3. Vocaţia şi cariera personajului.

a. Ce profesie are sau ce face

b. Ce sentimente întreţine faţă de munca sa.

c. Cum a ajuns acolo unde se află

d. Dacă îşi petrece cea mai mare parte a timpului în interior sau în exterior.

4. Adaptările emoţionale ale personajului

Reacţiile faţă de constrîngere sau conflict; modurile de a scăpa de sub presiune şi cantitatea de presiune tolerată (numită deseori "nivelul de frustrare-toleranţă").

Adaptare	Exemplu de personaj cu această adaptare
a. Adaptări nemature	
1. Adaptări prin mecanismele de apărare :	
Compensare	Melody, O tuşă de poet
Raţionalizare	Chris, Anna Christie
Agresiune	Joe Bonaparte, Băiatul de Aur
Auto-justificare	Mc Leod, Poveste cu detectivi
Masochism	Ephraim, Patima de sub ulmi
Sadism	Oscar, Vulpile
Alcoolism	Doc, Vino înapoi
Narcomanie	Mary, Lungă călătorie în noapte
2. Adaptări prin evaziune	
Negativism	Larry, Coneta omului de gheaţă
Închipuire	Laura, Menajeria de sticlă
Regres	Blanche, Un tramvai numit dorinţă
Suspiciune şi ostilitate	Queeg, Revolta lui Cain
3. Adaptări prin represiune	
Anxietatea	Rosemary, Picnic
Fobie	Evelyn, Musafir în casă
Constrîngeri	Biff, Moartea unui comis voiajor

4. Adaptări prin

simptome fizice:

Maladie psihosomatică	Coney, Casa viteazului
Isterie	Alma, Vară și fum

b. Adaptări mature :

1. A-și mînui cu succes emoțiile	Rev.Harmston, Climatul Paradisului
2. Conștiința de sine	Papa, Vremuri fericite
3. Simț al umorului	Jocobwsky, Jocobowskăi și colonelul

Exerciții pentru înțelegerea personajului

1. Cereți actorului să scrie o biografie imaginară a personajului său în piesă, adăugînd toate detaliile necesare pentru o biografie completă, în concordanță cu informația dată de autor.

2. Sugerați improvizații în care actorul își joacă personajul în situații care nu există în piesă. (Vezi cap.3 Improvizația)

3. Dacă actorul își înțelege pe deplin personajul și firul lui conducător, el trebuie să fie apt de a o dovedi în situații, total străine piesei. Încercați aceste juxtapuneri în improvizație.

a. Othello confruntat cu dilema hamletiană de a-și răzbuna tatăl.

b. Macbeth căsătorit cu Ofelia

c. Hedda Gabler căsătorită cu Torvald Helmer

d. Stanley Kowalski încercînd să găsească un soț pentru sora sa Laura.

III. Comunicarea personajului

Oricît ar fi de importanți factorii psihologici de mai sus pentru ca actorul să-și înțeleagă personajul, numai prin factorii fizici - așa numitele "exteriorizări" pe care un public le poate vedea sau auzi - un actor își poate comunica personajul. De aceea regizorul trebuie să discute cu echipa sa de actori aspectele fizice ale personajului, nu numai ca un rezultat sau o expresie a necesităților psihologice și dorințelor lăuntrice, ci și ca o influență care afec-

teazã o stare psihicã. (De exemplu infirmitatea Laurei în Menajeria de sticlă", este un factor fizic care a influenţat puternic complexele ei de inferioritate şi dorinţa de a evada prin închipuire; orice individ are anumite sentimente asupra sănătăţii şi aspectului său fizic). Aspectele psihologice şi fizice ale personajului şi aşadar legate reciproc şi interdependente; niciodată aparenţa fizică nu poate duce ea singură pe actor la o caracterizare completă. Regizorul trebuie să atragă atenţia actorului asupra urmãtoarelor aspecte fizice ale personajului.

A. Vîrsta personajului

Uneori se pune un accent prea mare pe vîrsta unui personaj. In teatrul educativ este deseori suficient a fixa vîrsta personajului în limitele unui interval de 10 sau 20 ani

B. Infăţişarea fizică a personajului

1. Starea sănătăţii

2. Expresia feţei

a. Jocul ochilor

b. Gruparea muşchilor în special în jurul gurii

c. Machiajul ca o expresie a personajului

1. Culoarea feţei

2. Cum sînt reflectate vicisitudinile vieţii în linii şi umbre

3. Bărbi şi favoriţi (dacă e cazul)

4. Machiaj pentru stradă, dacă e o femeie

5. Modelarea trăsăturilor şi a conturului oaselor

3. Mărimea şi statura

4. Părul şi coafura

5. Imbrăcămintea

a. Cum o poartă

b. Cum o mînuieşte

c. Stilul şi calitatea îmbrăcămintei

6. Tinuta ca expresie a vîrstei, stării sănătăţii şi a sen-

timentelor lăuntrice.

C. Mişcările personajului

1. Mersul

Acesta este unul din aspectele cele mai revelatoare ale personajului. Stanislavski îi consacră aproape un capitol întreg în Construirea personajului. A găsi şi a folosi mersul nu este numai un factor revelator pentru public, ci şi de un real ajutor pentru actor ca să intre în personaj.

2. Gesturile

Un gest folosit atît de des încît se identifică cu personajul se cheamă "gest dominant" sau, după formularea lui Mihail Cehov, "gest psihologic" sau GP. (Mihail Cehov Către actor, cap.5)

Gesturile pot fi :

a. Complete şi incomplete

b. Viguroase sau anemice

c. Impulsive sau controlate

3. Folosirea "accesoriile personajului"

Un accesoriu ales de actor sau regizor pentru că ajută la caracterizare se numeşte "accesoriul personajului". In această categorie intră :"pipe,evantaiuri, bastoane, pungi, mănuşi, lanţuri de ceas, ţigări de foi, etc.

4. Gradul de energie sau vitalitate

D. Vocea personajului

1. Mijloacele vocale prin care actorul îşi poate caracteriza personajul sînt :

a. Înălţimea

b. Volumul

c. Tempoul

d. Rezonanţa sau timbrul

2. Vorbirea

a. Articularea - neglijentă sau precisă

b. Pronunţare - standard sau ~~limbaj curent~~ argotică

c. Dialect, dacă e cazul

E. Ritmul personajului

Modul în care mişcarea, vocea şi gestul sînt integrate şi repetate produce un ritm caracteristic. Iată unele posibilităţi ritmice :

1. Sacadat sau lin (Staccato sau legato)

2. Inconstant sau chiar temperamental

3. Impulsiv sau deliberat

4. Greoi sau uşor

5. Intrerupt sau continuu

Exerciţii pentru utilizarea aspectelor fizice ale personajului. Regizorii şi actorii vor avea mult de cîştigat din colecţionarea unor fotografii ale feţelor omeneşti, din reviste şi ziare, se vor folosi numai surse spontane, nu modele, schiţe sau tablouri ale actorilor în personaj. Construind unui personaj se va căuta o fotografie care înfăţişează faţa unei persoane, apropiată de concepţia dv. asupra personajului.

Dezvoltaţi un personaj şi susţineţi-l într-o improvizaţie bazată în întregime pe un element fizic; O expresie a feţei (de pe un tablou, o fotografie sau o persoană reală)

Un costum (vezi ilustraţia strălucită a lui Stanislawski în Construirea personajului cap. II)

Un mers

Un gest

Un accesoriu

Un manierism vocal sau de vorbire

Un dialect

Observaţi un animal şi alegeţi anumite elemente care sugerează însuşiri umane. Construiţi un caracter uman în jurul acestor elemente şi susţineţi-l în cadrul unei improvizaţii.

IV. Cum ajutăm actorul să-şi găsească personajul

După lecturile la masă în cadrul cărora personajele sînt

discutate sub aspectul psihologic şi fizic, regizorul începe să facă repetiţii, şi pentru o scurtă perioadă poziţia fizică pe scenă şi mişcarea au prioritate asupra caracterizării. Dar chiar şi în această fază de început, regizorul trebuie să nu uite că blokingul ("misanscena") este <u>personajul în acţiune</u>. Ajutorarea actorului de a alege acţiunile fizice, momentele şi mişcările juste poate să ceară mult timp în procesul de contruire a personajului <u>Daţi-i mişcarea adecvată personajului şi el va începe să fie personajul respectiv.</u>

După ce blokingul ("mişanscena") a fost stabilit, regizorul este liber să se concentreze asupra caracterizării. Se poate întîmpla că actorul nu ştie cum să înceapă să selecţioneze elementele utile pentru lunga listă de aspecte psihologice şi fizice ale personajului său. Totuşi, din fericire, există unele puncte de reper, aşa încît regizorul şi actorul nu trebuie să piardă prea mult timp în căutarea personajului. Următoarele consideraţii tind să reducă prin eliminare posibilităţile şi să facă alegerea mai uşoară;

A. Cerinţele teatrale ale rolului.

Dacă personajul este înalt sau scund, blond sau brun, cu voce gravă sau subţire, aceasta este deseori de mai mică importanţă decît dacă satisface cerinţele teatrale ale rolului, aşa cum l-a conceput autorul. Regizorul trebuie să ţină seama de aceste cerinţe cînd face distribuţia şi trebuie să revină la ele cînd îşi călăuzeşte actorii spre o caracterizare eficace. Genul de reacţie emoţională pe care vrea s-o provoace din partea publicului faţă de personajul respectiv se va răsfrînge direct asupra alegerii elementelor fizice ale personajului. Printre cerinţele teatrale, care pot fi îndeplinite în diferite moduri de diferite "tipuri" de actori, figurează :

1. Identificarea pozitivă. Publicul trebuie să-l placă, să-l găsească simpatic şi să-i dorească reuşita.

2. Identificarea negativă. Publicul nu trebuie să-l placă,

să-l descească antipatic, enervant, dezgustător, sau odios.

3. Publicul trebuie să-l găsească patetic

4. Publicul trebuie să-l găsească comic. Scopul său este de a provoca rîsul.

5. El trebuie să domine celelalte personaje ale piesei. Deoarece acest factor este relativ, vigoarea sau slăbiciunea celorlalte personaje vor determina cîtă forţă este necesară pentru a le domina.

6. Personajul trebuie să fie fundalul pentru reliefare sau contrastul unui alt personaj. Demetrius şi Lysander în "Visul unei nopţi de vară", de pildă, trebuie să fie cît mai deosebiţi din punct de vedere fizic - ceea ce se poate numi "caracterizare relativă".

7. Personajul este menit să creeze atmosfera sau culoarea locală.

8. Personajul are unicul obiectiv de a comunica o informaţie - mesagerii, de pildă, sau să îndeplinească alte funcţii uzuale.

B. Ce dezvăluie autorul asupra personajului

Intenţia autorului constituie autoritatea finală în toate chestiunile de interpretare. Dar autorii se deosebesc mult în ce priveşte adîncimea pătrunderii psihologice şi intenţia lor nu este totdeauna perceptibilă. Unele ediţii de teatru includ două trei fraze de descriere a fiecărui personaj, deseori la un nivel destul de superficial. "Are 17 ani, o tipică colegiană, vioaie, ageră". Asemenea descrieri, în special cînd conţin cuvîntul "tipic" - sînt în general de mică valoare; dacă scriitorul nu a dat acestei colegiene lucruri vioaie şi agere de spus sau de făcut, actriţa va avea de luptat cu mari greutăţi pînă să devină vioaie şi ageră. De o valoare mult mai mare în analiza intenţiei autorului sînt următoarele :

1. Ce face personajul în piesă

Capulet în "Romeo şi Julieta", de pildă, îşi pierde calmul nu numai faţă de Montague, ci şi faţă de Tybalt, de doică şi

devine violent față de Julieta. El îi spune lui Paris că vrea ca fiica sa să mai aştepte doi ani pînă la măritiş, dar în ziua următoare el se învoieşte la căsătoria ei, în trei zile, şi apoi chiar pentru a doua zi. Aceste acţiuni dezvăluie mai multe despre caracterul lui Capulet, decît dacă Shakespeare ar fi scris în "Dramatis Personae", Capulet un tată iute din fire, impulsiv".

2. Ce spune personajul despre el însuşi.

Cu toate că aprecierea pe care şi-o face personajul singur nu este ppate identică cu aceea pe care autorul vrea s-o sugereze spectatorilor, totuşi în ceea ce spune o persoană despre ea însăşi există deseori indicii valoroase. In "Menajeria de sticlă" de pildă, vizitatorul se autoanalizează astfel :

"...Cred în viitorul televiziunii ! Vreau să fiu pregătit să mă ţin la pas cu ea. De aceea intenţionez s-o cunosc temeinic" etc.

3. Ce spun alte personaje despre el şi cum reacţionează faţă de el. Deseori este foarte important ca actorul să-şi vadă personajul cu ochii altor personaje ale piesei şi dramaturgul pune deseori în gura altora observaţiile sale cele mai pătrunzătoare asupra personajului. Iată Biff, de pildă, care face aprecierea finală asupra tatălui său în "Moartea unui comis voiajor : "Visele lui erau eronate. Toate, toate eronate".

Datorită importanţei unor indicii ca acestea- exprimate deseori cînd personajul lipseşte din scenă, regizorul trebuie să-i avertizeze pe actori împotriva tendinţei foarte comune de a nu citi sau a nu asculta scenele în care nu participă direct. Un asemenea actori ar putea pierde, de pildă, tabloul grafic pe care Blanche îl face lui Stanley în lipsa lui ("Un tramvai numit dorinţă")

"El mănîncă ca un animal, are maniere animalice ! Mănîncă ca un animal, se mişcă ca un animal, vorbeşte ca un animal! Este în el chiar ceva subuman, ceva care nea ajuns încă la stadiul de umanitate! Da, ceva de maimuţă, ca una din pozele acelea pe care le-a

văzut în tratatele antropologice !"

4. Ce spune dramaturgul despre personaj în indicaţiile de regie, prefaţă, articole şi alte lucrări publicate.

De la remarcile scurte ale lui Tennessee Williams, şi pînă la analizele amănunţite ale personajelor în prefeţele lui Bernard Shaw, cuvintele dramaturgului oferă una din cele mai bune chei către personaj. Numai atunci cînd autorul este echivoc, vag şi imprecis, regizorul şi actorul trebuie să umple lacunele din alte surse. Un actor care îl joacă pe Generalul Burgoyne în "Discipolul diavolului" de B.Shaw, nu se poate plînge de lipsă de informaţie după ce a citit analiza personajului lungă de şapte pagini, documentată şi avînd fraze ca aceasta :

..."dar talentul şi temperamentul său critic deosebit, artistic, satiric, mai curînd histrionic şi delicateţea fastidioasă a sentimentelor sale, spiritul său fin şi umanismul erau tocmai însuşirile care-l făceau să nu fie iubit de oamenii stupizi din cauza groazei lor de critică ironică".

C. Evoluţia personajului în cursul piesei.

1. Problema dacă personajele "joc" sau evoluează în cursul piesei sau dacă rămîn la lăsarea cortinei la fel cum au fost la ridicarea ei este o problemă veche în dramaturgie. Kenneth Macgowan dă o listă de personaje care rămîn neschimbate de la început pînă la sfîrşit : Hamlet, Willy Loman, Liliom, Cyrano, Candide, etc.

2. Pe de altă parte multe personaje se dezvoltă în cursul piesei atît din punct de vedere fizic, cît şi psihologic : Regele Lear, Ana Frank, Eliza Doolittle, Blanche Dubois, Julieta, Nora.

3. Macgowan susţine că evoluţia personajului se poate asemăna cu un negativ fotografic care poate fi "developat" pentru a scoate la iveală deea ce era latent la origine. Acestea ţin mai mult de psihologia modernă decît unele din dramele sentimentale cu personajele lor prea uşor convertibile.

4. In alte piese, în special în mistere, personajul nu se schimbă ci numai se dezvăluie mai mult publicului, ceea ce poate schimba atitudinea acestuia faţă de personaj.

5. Regizorul şi actorul trebuie să analizeze piesa sub aspectul evoluţiei personajului în scopul de a determina care este evoluţia cea mai convingătoare şi mai potrivită şi în ce stadiu de dezvoltare se află personajul în fiecare moment al piesei. Dacă de exemplu, actriţa care o joacă pe Nora nu arată însuşirile fragile, de păpuşă în Actul I, ea nu va avea elemente de evoluţie în ultimul act.

D. Stilul spectacolului

Regizorul trebuie să găsească modalitatea de a armoniza stilul caracterizărilor cu stilul decorurilor şi costumelor în scopul de a realiza o unitate. Acelaşi personaj va fi portretizat cu totul altfel într-un decor realist, decît, de pildă, în cadrul unei concepţii expresioniste sau teatrale. O piesă clasică montată cu autenticitate istorică va cere cu totul alte stiluri în caracterizare, decît aceeaşi piesă montată spaţial sau într-un decor abia sugerat. Acelaş personaj va apare cu totul altfel în tratarea lui Cehov, Shaw, Williams sau Wilder. Deosebirile care decurg din stil includ :

1. Suma de detalii care sînt necesare sau de dorit

Antigona lui Anouilh se opreşte, de exemplu, să admire buclele aurii feminine ale surorii ei, Ismena; Antigona lui Sofocle nu face acest lucru.

2. Ingroşarea sau subtilitatea caracterizării

3. Economia de gesturi, mişcări şi alte elemente de caracterizare. Actorii se simt îndemnaţi să facă gesturi mai largi în momentul cînd şi-au schimbat îmbrăcămintea de stradă cu costume de epocă (care îi scutesc de necesitatea de a reproduce întocmai realitatea). Spectacolele de epocă sau stilizate cer o amplificare a emoţiei şi o lărgire a gesturilor şi a altor elemente de carac-

terizare. Actorii se simt îndemnați să facă gesturi mai largi în momentul cînd și-au schimbat îmbrăcămintea de stradă cu costume de epocă (care îi scutesc de necesitatea de a reproduce întocmai realitatea). - Spectacolele de epocă nu stilizate cer o amplificare a emoției și o lărgire a gesturilor și a altor elemente de caracterizare Hamlet în montarea lui Maurice Evans, a cerut o caracterizare mai atenuată, mai naturalistă decît producția sa anterioară în costume de epocă.

4. Măsura în care accesoriile de mînă și accesoriile caracteristice pot fi utilizate în mod adecvat. Avocații și notarii pretențioși în Molière, de pildă, pot să dezvolte pe deplin justificat activități caracteristice cu călimări, pene și suluri care ar părea cu totul deplasate pentru un jurist într-o piesă modernă.

E. Ce trebuie să adauge actorul de la sine.

După ce regizorul l-a ajutat pe actor să reducă posibilitățile și să definească clar ce anume trebuie să găsească pentru caracterizarea sa, multe din cele ce au rămas trebuie făcute de actorul singur. Regizorul îl poate călăuzi către cel puțin patru surse posibile de inspirație;

1. Unui tînăr actor nu trebuie să i se spună "du-te afară și trăiește" pentru a-și găsi personajul, ci "du-te afară și observă". Există material pretutindeni în jurul actorului, numai să vrea să vadă, în autobus, în parcuri, în tabere. Stanislavski spune că a găsit idei pentru caracterizare în propriile sale experiențe, la prieteni, în tablouri, lecturi sau simple fapte diverse.

a. Cînd actorul găsește pe cineva care-i sugerează personajul, el trebuie să facă mai mult decît să imite individul respectiv. El trebuie să-l observe un timp mai îndelungat pentru a se pătrunde de el începînd cu simțămintele lui. Apoi el trebuie să reia aceste detalii în repetiție și să le încerce.

b. Actorul poate lua mersul de la un individ vocea de la altul, un tic facial de la al treilea și să le includă pe toate într-

caracterizare completă.

c. Actorul ar trebuie să evite observarea altor actori. Aceasta este "mîna a doua", el trebuie să meargă direct la sursă, care nu este alta decît viaţa însăşi. Actorii tineri ar trebui să evite cu deosebire vizionarea ecranizării unei piese pe care ei o repetă.

d. Soluţia cea mai facilă este cea mai expusă de a deveni un cliseu şi de aceea trebuie evitată. Toţi poliţiştii nu sînt neapărat irlandezi şi nu toţi italienii gesticulează exagerat. In căutarea unui poliţist irlandez sau a unui italian agitat, actorul poate scăpa din vedere o duzină de poliţişti sau ~~a unui italian agitat, actorul poate scăpa din vedere o duzină de poliţişti sau~~ italieni mai interesanţi.

2. Studiul.

Unde e posibil, în cazul unor personaje istorice sau din actualitate, actorul se poate identifica cu personajul cu ajutorul studiului. Cele mai bune surse sînt :

a. Biografia

b. Istoria

c. Tablourile

(Aceste din urmă sînt deosebit de utile pentru costum, expresie facială, ţinută şi gesturi. Chiar dacă personajul este o ficţiune, tablourile îl pot ajuta pe actor să pătrundă în perioada respectivă, şi el poate să găsească un portret care să-i sugereze personajul).

3. Imaginaţia

In ultima analiză, tot ce nu aduce dramaturgul şi tot ce observaţia şi studiul actorului nu reuşesc să descopere pentru a umple toate lacunele lăsate de autor, care de multe ori menţionează de unde vine personajul care tocmai intră în scenă, ce face el între diferite scene, ~~sau care~~ altori omite să dea vreo informaţie asupra personajelor minore.

b. Actorul trebuie să creeze o viaţă interioară atît de plină a personajului său, încît la premieră el îşi cunoaşte mai bine personajul decît regizorul (sau poate chiar autorul). In momentul cînd această identificare între actor şi personaj devine profundă, regizorul trebuie s-o respecte şi să nu ceară actorului să facă un lucru pe care acesta simte că nu l-ar face personajul său.

c. Imaginaţia actorului este mai mult intuitivă decît intelectuală. El ştie cum simte Cezar sau Lear, nu pentru că şi-a imaginat clar viaţa în Roma antică sau în Anglia preistorică, ci pentrucă a simţit sau simte el însuşi la fel. Cînd se identifică cu un personaj, el va intra în personaj şi se va juca rolul fără nici o greutate.

V. Cum ajutăm actorul să intre în personaj

Cînd actorul are o concepţie clară asupra personajului şi a efectuat observaţiile, studiul şi efortul de imaginaţie necesar pentru a-şi forma o idee anumită asupra modului în care va comunica personajul prin elemente exterioare, vine momentul, de obicei după fixarea misanscenei - cînd actorul trebuie să încerce să intre în personaj şi să joace rolul. Se cunoaşte prea puţin despre acest proces psihologic de preluare a personalităţii altuia (numit în psihologie "introiecţie"), dar el este deobicei evident pentru spectator, după cum şi regizorul trebuie să-şi dea seama cînd actorul este adînc "în personaj" şi cînd nu este.

In această fază a repetiţiilor intrarea în personaj nu este atît un proces intelectual, cît mai ales unul emoţional de identificare cu personajul. Aici este fără îndoială implicat un element inconştient, într-o măsură, încît ar putea fi comparat cu autosugestia sau hipnoza. Actorul nu trebuie să încerce aici de a revedea conştient unele detalii biografice ca "Am treizeci şi şapte de ani şi am avut o copilărie nefericită"... ci să intre în "pielea personajului", jucînd şi reacţionînd aşa cum simte că ar fi făcut-

personajul. Regizorul poate da actorului un ajutor considerabil în acest proces :

A. Prin crearea unei ambianțe favorabile la repetiție care stimulează experimentarea. O caracterizare eficace se produce deseori spontan după o perioadă de încercări și erori în care actorul probează deliberat "dimensiunile" diverselor fațete ale personajului său. Regizorul trebuie să dea actorului destulă libertate așa încît aceștia să se simtă în stare să îndrăznească și să experimenteze. Regizorul poate de pildă :

1. Să încurajeze actorul să exploreze, să creeze de la sine, să vină cu idei noi în repetiție. Regizorul trebuie să respecte aceste contribuții ale actorului și să le încorporeze dacă e posibil.

2. Să descopere aptitudinile, resursele și personalitatea actorilor ca indivizi. Să caute o scînteie în actor care poate fi scoasă la iveală și valorificată. (Țineți minte, că dacă actorul nu poate da ceea ce-i cere regizorul, acesta trebuie să-și adapteze concepția asupra rolului la ceea ce poate să dea actorul).

3. Să ajute actorul să adauge elementele puțin cîte puțin, să găsească lucruri care "merg" și să pornească de la adevărurile mici către cele mai mari.

4. Cînd actorul a găsit la repetiție un element tocmai potrivit - evidențiați acest lucru după repetiție pentru încurajare și referire ulterioară. "Amintește-ți cum ai jucat momentul cutare. Era tocmai ceea ce trebuie. Folosește aceeași calitate în ultima scenă".

5. Să mențină concentrarea și disciplina la repetiție, astfel ca actorii să poată rămîne în personaj în timpul unei scene. Să caute să-i oprească cît mai puțin posibili în timpul repetițiilor atunci cînd sînt în căutarea personajului.

6. Să-i cheme pe actori în timpul repetițiilor cu numele personajelor.

7. Să încurajeze improvizația și încercările. Deseori

actorul poate să dea peste personaj prin[illegible]-o improvizaţie sau o frîntură de invenţie spontană.

B. Prin introducerea actorului în personaj sau a personajului în actor.

Regizorul trebuie să înţeleagă că actorul se poate apropia de personajul său în unul din cele două moduri : mergînd din interior spre exterior sau din exterior în interior; actorul poate aduce personajul spre el sau se poate aduce pe sine la personaj. Metoda cea mai bună este aceea care se potriveşte mai bine actorului respectiv.

1. Mergînd din interior spre exterior

Stanislavski subliniază pe bună dreptate valoarea pornirii de la impulsurile lăuntrice de la firul conducător al personajului sau "linia directoare", lăsînd personajul să crească organic spre exterior, adăugînd elemente exterioare pe măsura înaintării actorului. Oricît de extrem ar fi rolul "de caracter" pe care îl joacă un actor dăruieşte o bună parte din el însuşi fiecărui rol pe care îl joacă. Un actor blînd din fire care joacă cu succes roluri de sadici înrăiţi trebuie să aibă pe undeva în el o trăsătură de sadism. Cu toate că unii critici pot spune "El nu l-a jucat pe Iago, el a fost Jago, adevărul este că actorul poate folosi numai propriile sale emoţii pentru a juca un rol. Emoţiile lui Jago nu există în realitate şi devin reale numai în măsura în care actorul poate provoca în el însuşi aceleaşi emoţii (sau analoage) pe care se presupune că le-ar fi resimţit imaginarul Jago. De aceea un actor nu este în stare să joace bine un rol care este absolut incompatibil cu structura lui emoţională.

2. Mergînd din exterior în interior

Pentru alţi actori este mai uşor să pornească din exterior cu o imagine clară a personajului şi să meargă în interior, alegînd conştient o voce, un mers sau gesturile întocmai cum aleg culoarea fondului de ten sau coafura pentru a-şi portretiza personajul.

Stanislavski era pe deplin conştient de eficacitatea acestei a doua metode, ar fi o greşeală grosolană de a-i identifica numele numai cu metoda "din interior spre exterior". Stanislavski şi-a închinat virtual în întregime al doilea volum "Construirea Personajului" (bazat pe munca sa cu studenţii anului doi la Teatrul de Artă din Moscova) mijloacelor externe de creare a personajului cu ajutorul costumului, mişcării, vocii, mersului şi ritmului. In această carte el afirmă : ...." caracterizarea externă poate fi realizată intuitiv şi prin intermediul unor procedee pur tehnice, mecanice, numai exterioare ...Singura rezervă de făcut este că în timp ce-şi face investigaţia exterioară el să nu-şi piardă eul său luntric".

Cu toate că Stanislavski nu cunoaşteadupă toate probabilităţile teoria psihologică a lui James şi Lange, multe din experienţele sale ca actor confirmă că emoţiile pot fi trezite de activitatea fizică, adică, dacă un actor adoptă o poziţie încovoiată şi o voce obosită de om bătrîn, el se va simţi curînd obosit şi frînt sufleteşte; dacă stă cu picioarele larg desfăcute şi cu torsul drept, el se va simţi sigur de sine probabil mult mai repede decît dacă ar sta şi ar aştepta ca aceste sentimente să se formeze din luntru şi să-i modifice ţinuta exterioară. Cu alte cuvinte, şi Stanislavski şi James-Lange afirmă că actorul trebuie să recurgă la autosugestie pentru a intra în personaj.

C. - Alte posibilităţi pentru regizor de a ajuta pe actor să intre în personaj.

1. Să se asigure că actorul a intrat în personaj înainte de a intra în scenă şi că se menţine astfel pînă după ce a ieşit din scenă.

Cu toate că mulţi actori experimentaţi se laudă cu abilitatea lor de a glumi cu lucrătorii scenei chiar înainte de replica lor de intrare şi apoi intră în personaj, cei mai mulţi actori (şi bineînţeles studenţii actori) au nevoie de o perioadă de linişte în culise, atît la repetiţie cît şi la spectacol, în care să intre

în personaj, fie mergînd încolo şi încoace cu mersul personajului, fie gîndind gîndurile personajului, evocîndu-şi chipul personajului sau un moment din viaţa lui.

2. Să-i lase pe actori să folosească piesa de costum sau un accesoriu la repetiţie pentru a-i ajuta să intre în personaj.

Deseori actul psihologic de a purta sau a folosi ceva care aparţine personajului îl ajută pe actor să-şi simtă rolul la repetiţie. Cu toate că este o pretenţie inoportună faţă de echipa de costumieri de a cere ca toţi actorii să fie parţial costumaţi înainte de repetiţie cu costume, de multe ori este extrem de util ca actorii să lucreze cu saluri, pelerine, tocuri înalte, fuste pînă la pămînt, bastoane, pălării, săbii, pungi, mănuşi, etc. cu mult înainte de repetiţia cu costume.

3. Să sugereze actorilor să folosească unul "sub-text" sau să gîndească prin gîndurile personajului.

Un alt mod valabil de autosugestie este de a gîndi prin gîndurile personajului în tăcere, în timp ce vorbesc alţi actori, în timpul pauzelor din propriul său text, sau în afara scenei, în timp ce-şi aşteaptă replica de intrare. Stanislavski a numit acest lucru "sub-text."

IV. Introducerea personajului în piesă

Aceasta este faza finală a caracterizării. Investigaţia actorului pentru găsirea personajului l-a dus la introspecţie şi la un centru al atenţiei foarte personalizat. Totuşi, dacă se opreşte aci, el va juca într-un vid, izolat de alţii din scenă. Pasul final al regizorului în caracterizare este deci de a integra personajele individuale, iar pasul final al actorului este de a-şi redirija concentrarea de la sine însuşi asupra centrelor de atenţie pe care le are personajul său în piesă - ceea ce spun sau fac alţii.

A. A răspunde spontan şi în personaj.

După ce caracterizarea actorului a fost cristalizată

şi definitivată, el va găsi o nouă libertate de a asculta, de a se concentra şi a răspunde la stimulentele scenei, nu ca el însuşi ci ca personaj. El va descoperi că unii dintre ceilalţi actori au creat deasemenea caracterizări eficiente cărora le poate răspunde. El va descoperi noi implicaţii în dialog şi noi idei de activitate şi se va vedea reacţionînd în moduri pe care nu le-a prevăzut sau premeditat. Aceasta este momentul cînd scenele încep să prindă viaţă. Stanislavski explică astfel această experienţă pasionantă în viaţa actorului :

"Astfel, caracterizarea este o mască care îl ascunde pe actor ca individ. Protejat de ea el îşi poate dezgoli sufletul pînă la cel mai intim detaliu".

B. A menţine şi a modifica personajul.

In faza finală a repetiţiilor, atenţia regizorului se va concentra asupra ritmului şi culminaţiei, asupra închegării şi cizelării formei. Actorul trebuie să fie pregătit pentru aceasta şi trebuie să-şi cunoască personajul atît de bine încît să-l menţină în cursul repetiţiilor care sînt iniţial tehnice. Dacă este complet în personaj, cerinţa de a-şi da replicile mai repede, de a creşte ritmul sau de a urca tonul faţă de acela al partenerului trebuie să fie o simplă chestiune de justificare din interior, şi nu trebuie să constituie o ameninţare pentru personajul său. Se pot ivi chiar situaţii cînd regizorul trebuie să ceară actorului să-şi modifice caracterizarea în interesul contrastului cu celelalte personaje, pentru a crea o mai bună integrare ~~(ca de pildă atenţia)~~, sau să ridice întreaga piesă la un nivel auditiv suficient pentru ca să fie auzită pînă în ultimul rînd din sală.

Capitolul II

Ritm si culminare .-

I. Introducere

Necesitatea de a construi ritmul şi culminarea unui spectacol decurge din natura teatrului însuşi. In viaţa reală evenimentele se pot produce într-un mod anost, repetitiv sau chiar într-un interval de timp lung. Dar pentru reţinerea atenţiei publicului este nevoie de o intensificare şi condensare a realităţii. Mai mult, generaţia noastră agitată de spectatori, formată de ritmul fulminant, al "Western"-elor de la televiziune, vine la teatru într-o stare de spirit mai nerăbdătoare decît spectatorii din vremea lui Shakespeare sau chiar Shaw. Unele aspecte ale ritmului şi culminării au fost deja examinate în capitolele despre compoziţie şi mişcare. Cu toate că regizorul îşi plănuieşte ritmul şi punctele culminante în cursul studiului/ interpretativ preliminar al piesei, munca sa efectivă cu actorii pentru realizarea ritmului şi culminării spectacolului este una din ultimele faze care precede repetiţia cu costume - după ce au fost definitivate misanscena, mişcarea, caracterizarea şi adevărul lăuntric.

II. Ritmul

Ritmul poate fi definit ca viteza cu care par să ne intervină noile impresii sau idei pentru public. Cuvîntul/ "par" este esenţial deoarece viteza reală nu este în nici un caz acelaşi lucru cu ceea ce John Dietrich numea "impresia de viteză". Dovada unui ritm bun în teatru o constituie interesul continuu al publicului (care obişnuieşte să arate regizorului prin tuse sau foială că nu e interesant). Pregnanţa ideilor autorului şi arta lui de a le aranja va determina cît de rapid trebuie să le prezinte regizorul pentru a reţine atenţia publicului căruia i se adresează.

A. Procedeele de grăbire a ritmului unei piese.

Pentru a da impresia de viteză, regizorul poate folosi

una sau mai multe din metodele următoarei

1. Reducer a intervalului între impresiile noi

a. Tăieturile

b. Succesiunea mai rapidă a impresiilor noi

2. Adăugarea mai multor impresii

a. Suscitarea interesului faţă de momentele care ar fi putut să treacă neobservate.

b. Variaţia mişcării, compoziţiei şi creaţiile individuale a actorilor.

3. Intensificarea impresiilor

a. Prin intensificarea culminărilor; culminarea devine astfel un mijloc pentru a realiza ritmul la fel după cum ritmul devine un mijloc pentru crearea culminării.

b. Făcîndu-i pe actori să acţioneze mai plin, să-şi dorească obiectivele mai tare şi să dea mai multă intensitate reacţiilor lor comice sau serioase.

B. Factorii lăuntrici care afectează ritmul :

1. Frecvenţa momentelor noi, a impresiilor noi, a tablourilor scenice noi, in rarea în scenă a unor personaje noi sau a complicaţiilor noi ale intrigii. Cînd un moment a fost jucat, este timpul să fie început un altul. Regizorul trebuie să încerce să aprecieze frecvenţa impresiilor noi în cursul studiului său interpretativ al piesei; dacă autorul nu a "reglat" progresia impresiilor noi efectiv pentru un public modern, o epurare judicioasă a textului trebuie intreprinsă înainte ca actorii să-şi învete rolurile.

2. Ritmul şi viteza reacţiilor personajelor.

3. Intensitatea momentelor individuale sau a scenelor

4. Conţinutul şi semnificaţia piesei însăşi.

Ideile care sînt triviale sau superficiale trebuie ~~să-mi expedieze~~ rapid, iar nu accentuate, ca publicul să nu aibă timp să reacţionez cu "ei şi ?" şi "ce-mi pasă ?"

5. Forma şi stilul piesei.

Realismul oferă regizorului mai puţine posibilităţi de a folosi ritmuri inventate, decît stilurile mai libere. Misterele

şi piesele cu o intrigă puternică sau cu suspensă pot cere multă mişcare, în timp ce piesele cu mult dialog au nevoie de mai puţină mişcare. Tragedia şi drama serioasă au un ritm lent care decurge din evoluţia interioară a acţiunii, în timp ce farsa capătă de obicei elan şi se termină într-o viteză impetuoasă (bineînţeles dacă gluma e de calitate).

6. Frecvenţa culminaţiilor majore şi minore şi efectul lor progresiv sau culminativ, evoluînd de la mai slab la mai tare pe măsură ce piesa avansează.

7. Vigoarea şi animaţia actorilor înşişi.

Un actor plin de vigoare poate redresa o scenă numai mişcîndu-se în scenă.

C. Factorii exteriori care afectează ritmul :

1. Rostirea promptă a replicilor

a. Răspunsul normal la o replică cere de la actor să înţeleagă sens şi să fie gata emoţional aşa încît să poată începe să vorbească în momentul cînd s-a spus ultimul cuvînd din replica precedentă.

Dacă actorul aşteaptă pînă cînd aude ultimul cuvînt al replicei precedente pentru a se pregăti pentru răspuns, se va crea o pauză inoportună care, dacă se multiplică în cursul piesei, va afecta simţitor ritmul.

b. Replica încălecată sau suprapusă.

S-ar putea întîmpla să fie necesar ca un actor să înceapă să vorbească înainte ca cel precedent să fi terminat,sacrificînd înţelesul cîtorva cuvinte de dragul unei pregnanţe emoţionale mai mari.

c. Fraza întreruptă.

Cînd un personaj trebuie să întrerupă pe un altul, primul actor trebuie să folosească inflecţiuni ascendente, iar al doilea actor trebuie să intervină prompt sau aşa încît să nu fie nevoie de adăugarea unor cuvinte suplimentare.

2. Găsirea mai multor cuvinte cheie pentru accentuare. Actorii fără experienţă îşi debitează textul în mare viteză, în timp ce

dacă ar încetini şi ar accentua cuvintele cheie pentru a le da întreaga lor semnificaţie, ei ar putea da cu adevărat impresia de accelerare, de pildă, s-ar crea mai multe puncte de interes pentru public.

3. Punctarea şi expedierea frazelor.

După cum s-a mai spus, punctarea şi expedierea frazelor este o tehnică foarte valoroasă nu numai pentru crearea variaţiei, ci şi pentru ritmul pie ei. Frazele neaccentuate sau triviale ar putea să fie expediate rapid, grăbind deznodămîntul, iar frazele semnificative pot fi accentuate prin încetinire.

4. Folosirea eficientă a pauzelor.

a. Pauzele trebuie încărcate cu înţeles, dezvăluit prin expresia feţei, gest sau mişcare; altfel ele devin evidente.

b. O pauză are mai mult efect <u>în cadrul</u> textului unui actor, decît <u>între</u> replicile actorilor. Cînd începe să vorbească actorul atrage atenţia publicului asupra sa şi apoi poate să facă o pauză pentru un efect deplin. Dacă face o pauză înainte de a vorbi, publicul nu va şti sigur ce se întîmplă - poate că cineva şi-a uitat textul.

c. Excepţii la cele de mai su :

(1) Cazurile cînd un grup este concentrat asupra unui personaj ale cărui reacţii prezintă un interes atît de mare pentru alte personaje şi pentru public, încît pauza înainte ca el să înceapă să vorbească va "ţine" - de ex. Sfînta Ioana în scena judecăţii.

(2) Intrebările directe către un individ care îşi precede răspunsul printr-o mişcare sau o oarecare activitate, menită să intensifice interesul publicului faţă de răspunsul său.

5. Evitarea intervalelor la intrările şi ieşirile din scenă.

a. Actorii trebuie să anticipeze replicile de intrare în aşa fel ca să fie în poziţia cerută şi gata să vorbească la momentul oportun.

b. Actorii trebuie să se îndrepte spre uşă înainte de ultima lor frază, rostind-o în cadrul uşii pentru a evita o pauză

neinteresantă în timp ce se îndreaptă spre ieşire.

6. Folosirea mişcării pentru a mări tensiunea unei scene.

Pe lîngă valoarea pe care o are mişcarea în punctarea, sublinierea şi expedierea unor fraze, o mişcare fără astâmpăr, agitată sau rapidă poate ajuta la menţinerea ritmului unei scene care altfel ar putea deveni plictisitoare.

7. Găsirea unor ritmuri diferite în cadrul piesei şi folosirea oricărei ocazii sugerate de text pentru schimbarea ritmului.

a. Faceţi în aşa fel, ca primele zece minute ale piesei, cînd publicul îşi adaptează ochii şi urechile la scenă, să nu evolueze prea rapid. Dacă momentele expozitive importante se pierd, scenele următoare pot să devină lipsite de semnificaţie; dacă prima scenă merge prea repede, scenele următoare, prin contrast, pot să pară lungite.

b. Evitaţi "dezumflarea" după o scenă foarte rapidă sau de mare efect prin desfăşurarea mai rapidă a scenei următoare, decît ar fi fost necesar, altfel

c. Suspensa poate fi creată printr-un ritm voit mai lent decît aşteaptă publicul din partea personajelor în împrejurările date.

d. Regizorul trebuie să-l ajute pe actor să hotărască dacă se va încadra în ritmul celorlaţi sau dacă ritmul personajului său îi cere să joace într-un tempo diferit de ceilalţi aflaţi în scenă.

e. Schimbările subite de viteză pot fi folosite cu bune rezultate pentru crearea variaţiei şi menţinerea interesului spectatorilor.

D. Plănuirea ritmului şi realizarea lui la repetiţie

1. Trebuie să aveţi în minte ritmul dorit cînd plănuiţi blokingul şi mişcarea piesei.

a. Este mai greu să accelerezi mai tîrziu o scenă care a fost plănuită cu mişcări deliberate sau lungi.

b. Factorii lăuntrici care afectează ritmul trebuie să fac

parte din interpretarea şi plănuirea regizorală iniţială a spectacolului.

2. Aşteptaţi pînă aproape de sfîrşitul perioadei de repetiţii pentru a-i sili pe actori să spună repede replicile şi să realizeze ritmul exterior.

a. A lucra asupra accelerării prea devreme îi poate face pe actori să se zorească artificial şi să omită motivările şi reacţiile necesare.

b. Cînd bazele sînt bine consolidate şi performanţele sînt verificate şi bine justificate, va fi relativ simplu de a accelera debitarea replicelor şi de a elimina pauzele inutile.

3. Revizuirea sau cizelarea finală a ritmului poate fi necesară după ce regizorul a observat reacţia publicului la avanpremieră sau la premieră.

a. Dacă se observă că spectatorii se foiesc sau tuşesc, este un semn că ritmul trebuie accelerat

b. Dacă anumite momente importante nu sînt percepute de public este un semn că ritmul trebuie încetinit.

III. Culminarea

Culminarea şi ritmul sînt strîns legate între ele şi în general solicită concomitent atenţia regizorului în perioada repetiţiilor. Creşterea şi scăderea intensităţii în teatru este ceea ce creează publicului impresia unui ritm rapid şi deseori tocmai prin intermediul ritmului se realizează progresia către punctul culminant.

A. Definiţia culminării

Culminarea poate fi definită ca un moment de un interes dramatic intens. Culminările minore sînt momentele cele mai intense ale scenelor sau acţiunilor individuale, culminările actelor sînt momentele cele mai intense ale fiecărui act, iar culminarea majoră a piesei este punctul suprem al acţiunii întregii piese.

1. Culminarea este un maximum relativ şi nu este percepută de public fără momentele contrastante de scădere a intensităţii. Intrucît "anticulminare" a devenit un termen depreciativ este mai bine să împrumutăm de la muzică şi să denumim momentul contrastant al scăderii intensităţii "diminuendo". Acesta va fi analizat mai complet mai jos.

2. Culminarea trebuie deosebită de criză, deoarece aceşti termeni nu sînt interschimbabili. Criza este un termen în dramaturgie care se referă la punctul de cotitură în vieţile sau destinele personajelor. Acest moment nu este neapărat culminant ca efect teatral, ci abea după ce spectatorii reflectează mai tîrziu asupra lui. E.A. Wright subliniază această deosebire : "Intr-o acţiune dramatică criza este aceea care duce direct la momentul culminant şi-l face inevitabil"

B. Găsirea culminărilor în text.

1. Inainte de a încerca să facă blokingul unei piese, regizorul trebuie să pleacă şi să noteze în caietul de regie momentele de cea mai mare intensitate dramatică.

2. Culminările pot decurge din:

a. O hotărîre calculată şi conştientă

"Pînă atunci, te osîndesc la chinul morţii ..."(Henric IV)

b. Izbucnirea emoţională necontrolată sau nepremiditată

"Un zgomot ?Atunci voi fi scurt. Pumnal ferice ! Aceasta ţi-e teacă; aici rămîi şi fă-mă să mor"(Romeo şi Julieta)

3. Este indispensabil să existe cel puţin un punct culminant în :

a. Fiecare tiradă mai lungă sau monolog

b. Fiecare moment dramtic

c. Fiecare scenă

d. Fiecare act

e. Piesa însăşi

Unităţile dramatice mai mari trebuie să conţină mai multe culminări minore şi o culminare majoră, dispuse în ordine cumulativă(ascendentă)

tă).

4. Regizorul trebuie să ştie cît de puternic trebuie să fie fiecare punct culminant în raport cu culminările precedente şi ulterioare - cu alte cuvinte, unde se potriveşte o anumită culminare în cadrul general de creşteri şi scăderi ale intensităţii. Boleslawski asemana aceasta cu o cunoaştere a nivelelor la care se opreşte liftul în ascensiunea lui spre vîrf. (Boleslawski Richard, Arte dramatică, Theatre Arts, 1933 New York).

5. Dacă autorul a omis să dea culminările pentru fiecare moment, scenă sau act, regizorul şi actorii vor trebui să introducă şi să justifice o progresie către o culminare, altfel momentul sau scena "nu va duce nicăieri".

C. Factorii lăuntrici care pot crea o culminare.

1. Evoluţia emoţională a actorilor

Actorii devin din ce în ce mai implicaţi emoţional în situaţia dată, dînd drumul unor emoţii din ce în ce mai intense pînă cînd este atins nivelul cel mai puternic în acel moment al piesei care a fost ales ca punct culminant de către regizor. Actorii trebuie să ţină în rezervă o anumită cantitate de forţă emoţională în vederea acestui moment, ca să nu-şi atingă punctul lor culminant prea devreme şi să creeze o anticulminare sau un "platou". Dacă actorii posedă suficiente resurse interioare şi voci şi corpuri perfect expresive, ei vor avea nevoie de prea puţin ajutor de la elementele tehnice indicate mai jos. Totuşi foarte adesea în teatrul educativ, regizorul trebuie să folosească mijloace tehnice exterioare pentru a-i ajuta pe actori să redea cu intensitatea necesară emoţiile pe care le simt.

2. Un moment de revelaţie, descoperire sau clarificare culminant fără ca să fie nevoie neapărat de o intensitate emoţională puternică, arată că există o înţelegere completă a implicaţiilor momentului şi că actorul se lasă profund afectat de ele. Asemenea momente sînt deseori deosebit de elocvente, cînd cad uşor sub

intensitatea construcției precedente.

D. Procedee tehnice exterioare care pot crea o culminare

1. Compoziția (vezi cap.VII)

a. Prin folosirea celui mai puternic accent sau centru al atenției.

Poziția fizică cea mai puternică a personajului accentuat, aria scenică cea mai tare, nivelele, focarul, textul etc. pot contribui la crearea unui tablou scenic cu efect culminativ. Elementul de contrast este vital, creînd necesitatea de a păstra aceste elemente puternice pentru culminare și de a folosi în mod deliberat poziții fizice, arii scenice, nivele mai slabe în scenele care preced culminarea.

b. Prin păstrarea compoziției celei mai elocvente pentru a dramatiza emoțiile puternice ale personajelor în momentul culminant. De exemplu, s-a realizat o culminare prin compoziția tabloului în Actul III din "Luna dezmoșteniților" de O'Neill, pusă în scenă de Long Beach State College, cînd Tyrone beat încearcă s-o tragă cu brutalitate pe Josie spre dormitorul ei, după ce ea îi oferise dragostea ei; ea îl îmbrîncește atît de tare încît el se rostogolește jos pe trepte. Actorul care l-a jucat pe Tyrone a aterizat în patru labe și a rămas astfel, ca un animal în timpul următoarelor două replici; tîrîndu-se în patru labe spre balcon pentru a căuta sticla de whiskey.

c. Prin tulburarea echilibrului unei compoziții bine echilibrate sau prin refacerea echilibrului după ce a fost deranjat. În ultima scenă din Romeo și Julieta compoziția neechilibrată este readusă la simetrie cînd Capulet și Montague își strîng mîinile în semn de împăcare deasupra cadavrelor copiilor lor.

d. Prin adăugarea unor personaje în tablou, așa încît reacțiile lor să poată întări culminarea. Shakespeare și-a dat seama intuitiv de acest principiu al artei regizorale și a prevăzut un text în Romeo și Julieta pentru a justifica adăugarea tot atîtor orășeni, cît spațiu și fonduri are regizorul pentru scena de stradă după moartea

lui Tybalt, care provoacă exilul lui Romeo.

2. Mişcare (vezi cap.VIII)

a. Prin introducerea unei mişcări puternice sau a unei serii de mişcări puternice imediat înainte de textul culminant - ca de pil dă, trecerea dintr-o arie slabă într-o arie tare, sau trecerea dintr-o poziţie închisă şi slabă într-o poziţie deschisă şi tare.

b. Prin amplificarea volumului, duratei sau vigoarei unei mişcări pe măsură ce scena progresează spre culminare.

c. Prin creşterea vitezie mişcării pe măsura avansării scenei

d. Prin descreşterea vitezei mişcării pentru contrast.

e. Prin creşterea numărului de oameni în mişcare.

De exemplu scena naufragiului în actul I din Furtuna, poate fi dusă la culminare prin apariţia tot mai multor oameni - marinari şi călători - care aleargă pe scenă în panică.

f. Prin oprirea bruscă a oricărei mişcări

g. Prin gest.

La fel ca şi celelalte procedee tehnice de construcţie a culm nării, gestul trebuie folosit cu economie, astfel încît actorul să nu atingă cea mai mare extensie a braţelor sale prea devreme ci s-o păstreze pentru momentul culminant. Repetarea unui gest slăbeşte efe tul său culminativ.

3. Vocea.

Există o tendinţă naturală de a folosi împreună cele patru proprietăţi variabile ale vocii, de exemplu înălţimea tinde să crească şi ritmul să descrească cînd creşte volumul. Totuşi, fiecare poate contribui la culminare separat şi actorul poate folosi una sau mai multe din metodele următoare în diferite părţi ale unui text care trebuie să ducă la culminare:

a. Schimbări de volum

O creştere progresivă în volum este una din metodele cele mai frecvent folosite pentru construirea unei culminări, şi aici ac torul trebuie să se ferească de a folosi volumul său cel mai tare

devreme ca să nu ajungă în imposibilitatea de a da intensitatea maximă în momentul culminant. Intr-o tiradă lungă care trebuie să progreseze spre culminare prin intermediul schimbărilor de volum, actorul trebuie să încerce a găsi modalităţi de revenire înapoi prin atenuări momentane şi apoi să înceapă a urca din nou. O descreştere bruscă de la tare la slab, o lansare puternică poate avea deasemenea un efect culminativ. Exerciţii : Incercînd să menţineţi înălţimea, ritmul şi calitatea constantă, citiţi un text dramatic construind culminarea numai prin volum.

b. Schimbări de înălţime

O creştere în înălţime însoţeşte de obicei un val de furie sau bucurie şi o pierdere a controlului emoţional; o scădere în înălţime însoţeşte de obicei un moment culminant bazat pe înăbuşirea emoţiei, ameninţare sau hotărîre. O creştere prea mare în înălţime, în special la vocile feminine poate produce stridenţă şi de aceea înălţimea are o utilitate limitată în construirea culminării.

Exerciţiu : Citiţi un text dramatic încercînd să menţineţi volumul, ritmul şi calitatea constantă şi înălţînd vocea progresiv la o succesiune de cuvinte.

c. Schimbări de calitate

Calitatea este cea mai variabilă dintre cele patru însuşiri ale vocii, şi aceea care reflectă cel mai fidel conţinutul lăuntric. In momentele culminante vocea poate reflecta o calitate autoritară, exultantă sau explosivă, întărită cu rezonanţă toracică sau de mască, sau poate reflecta o calitate forţată, încordată sau disperată cu rezonanţe stridente sau guturale.

d. Schimbările de ritm.

Efectul cumulativ al unui ritm ce creşte progresiv este deasemenea larg folosit pentru culminare dacă este justificat prin presiune emoţională, grabă sau aşteptare. Cînd culminarea este justificată de autoritate, accent sau o hotărîre profund trăită, ritmul trebuie să descrească progresiv sau să încetinească brusc.

e. Depăşirea intensităţii vocale.

Cînd doi sau mai mulţi actori au un schimb de fraze care trebuie să construiască o culminare, depăşirea este esenţială; ea poată avea loc numai acolo unde există spirit de echipă şi interrelaţii între actorii care joacă o scenă. Intr-o tiradă lungă sau monolog, actorul individual poate aplica acelaşi principiu depăşindu-şi propria intensitate vocală.

Exerciţiu :Citiţi de ex. tirada lui Puck din Actul III scena I (Visul unei nopţi de vară") făcînd ca fiecare cuvînt cheie într-o succesiune să depăşească în intensitate pe cele precedente.

f. Folosirea pauzei

Pauza este un mijloc de mare eficacitate pentru sublinierea frazei sau acţiunii care urmează. Fraza culminativă a lui Falstaff "Pe Dumnezeu, am ştiut tot atît de bine ca şi el că tu ai făcut-o", după ce a fost prins cu minciuna despre jaful de la Gadshill în "Regele Henric IV, poate deveni mai de efect dacă actorul foloseşte din plin pauza după "Pe Dumnezeu", publicul fiind ţinut în suspensie privindu-l pe bătrînul ager în timp ce mintea lui isteaţă inventează o minciună gogonată care să le întroacă pe toate. O pauză poate deasemenea contribui la o culminare într-o scenă cu multă vorbărie şi agitaţie care se opreşte subit în momentul culminant.

4. Contribuţia altor elemente teatrale.

Cu toate că oricare din elementele teatrale poate contribui la crearea sau întărirea unei culminări, elementele cele mai frecvent utilizate pentru intensificarea unui moment culminant sînt:

a. Luminile

Dacă forma sau stilul piesei o permite, o culminare poate căpăta o forţă vizuală printr-un accent luminos puternic asupra personajelor principale ale scenei respective şi o estompare a celorlalte arii scenice. Unele piese pot profita deasemenea de efecte de lumină speciale în momentele culminative

- crepusculul plin de culoare în ultimul act din "Luna desmoştenitilor", marea de lumini nocturne scînteietoare în "Maşina de

calculat", şi fulgerele de lumină în scena furtunii din "Regele Lear"

b. Efectele sonore.

Scena furtunii din "Regele Lear" capătă o forţă mai mare prin zgomotul tunetului şi vîntului, şi există multe alte piese în care efectele sonore pot fi utilizate pentru intensificarea culminării. Culminarea finală, de neuitat în "Jurnalul Anei Frank" este realizată aproape în întregime cu efecte sonore - scîrşnetul frînelor poliţiei secrete, cizmele grele urcînd scările şi spargerea uşii.

c. Muzica.

Filmele, televiziunea şi radioul se bazează mult mai mult pe muzică în realizarea culminărilor, decît teatrul; în mediile de mai sus vocea omenească este auzită prin acelaş difuzor ca şi muzica şi publicul nu simte o discrepanţă între ele, aşa cum este uneori cazul în teatru, cînd muzica nu este de o mare fidelitate. După cum se va vedea în cap.XIII, în teatrul cu scenă centrală muzica devine de multe ori un substitut pentru cortină şi ca atare poate fi folosită pentru a intesnifica momentele culminante care intervin aproape de sfîrşitul unui act. Dar şi în teatrul cu prosceniu există situaţii cînd muzica poate fi aplicată cu folos pentru a mări, a sublinia sau a puncta culminările cu condiţia ca în text să existe ceva cu care regizorul să poată justifica folosirea "licenţei poetice". In "Vară şi fum", de pildă, suprapunerile simboliste sugerează folosirea adecvată a două teme muzicale, un leitmotiv sensual şi unul spiritual care se ridică pînă la o culminare în multe scene şi apoi scade treptat pentru a servi drept punte către scena următoare.

E. Principiul economiei de mijloace.

In urma analizei de mai sus a mijloacelor de construire a culminării, atît lăuntrice cît şi exterioare se poate observa că aici s-a ţinut seama implicit şi de principiul economiei de mijloace.

1. Păstrarea celui mai mare efect pentru final.

In aranjarea culminărilor minore şi majore, regizorul trebuie să păstreze efectul cel mai puternic pentru sfîrşit. Dacă un actor dă prea multă intensitate emoţională în punctul culminant din actul I, poate să nu-i rămînă nimic cu care să-şi încununeze performanţa în punctele culminante din actul II şi III. După ce a trăit culminaţia din primul act, publicul nu va fi satisfăcut cu acelaş nivel de intensitate în actul următor - dacă acolo nu va exista o amplificare se va crea impresia de anticulminare şi monotonie.

2. Stabilirea numărului de trepte care duc spre punctul culminant. F.Cowles Strickland notează că Regele Richard repetă cuvîntul "jos" de cinci ori în cuvîntarea lui de declin din "Richard II" Actul III, scena 3 (Tehnica artei dramatice, New York, 1956). Dacă actorul coboară în întregime, pe primele "jos", şi nu-i vor mai rămîne resurse pentru a face culminaţiv ultimul "jos". La fel Capulet o ameninţă pe Julieta de patru ori ("Romeo şi Julieta", actul III sc.5) şi actorul trebuie să mărească intensitatea astfel încît a patra ameninţare să fie cea mai puternică.

3. Legarea numărului de trepte ale progresiei de bloking şi mişcare.

Dacă scena îşi atinge punctul culminant printr-un număr distinct de trepte intermediare, blokingul fizic trebuie să reflecte aceasta pe cît posibil. Regizorul trebuie să înceapă progresia într-o arie slabă a scenei sau cu poziţii fizice slabe, cu scopul de a permite construirea eficientă a scenei. Dacă, de pildă, există trei trepte intermediare în drumul către culminare, regizorul poate folosi trei mişcări : dacă vrea ca actorul să fie în momentul culminant în faţă-dreapta-centru, el îl poate porni de sus-stînga astfel încît să poată executa trei traversări - sus-dreapta, jos-stînga-centru şi jos-dreapta-centru.

4. Menţinerea culminării realizate.

După ce culminarea a fost construită este important să se

menţină nivelul ridicat de intensitate un timp suficient pentru ca efectul lui să fie pe deplin trăit de public. Samuel Selden arată, de pildă, că în momentul culminant al scenei teatrului în "Hamlet" regele poate să strige, "Fă-mi lumină afară !" şi să iasă înainte ca publicul să poată realiza ce s-a întîmplat. ("Practica teatrală modernă", New York, 1959). Regizorul trebuie să găsească modalităţile de a menţine acest moment culminativ în timp ce atenţia publicului este îndreptată asupra panicii regelui. O culminare poate fi menţinută însă numai cîteva momente; apoi trebuie să înceapă diminuendo sau acţiunea descendentă.

F. Principiul subordonării

Pentru a mînui cu eficacitate culminările, regizorul trebuie să aplice deasemenea principiul subordordonării. In construirea evoluţiei progresive a spectacolului său, el trebuie să scoată la iveală acele momente, acţiuni sau părţi de scene care au o importanţă subordonată şi pot fi desaccentuate pentru crearea contrastului. Mînuirea eficientă a acestor momente de natură ocazională, relaxată sau tranzitorie va face ca momentele culminante să pară şi mai intense.

1. O progresie către culminare este de cel mai mare efect cînd începe de jos - cu o scenă subordonată care poate fi "expediată rapid, jucată uşor sau neaccentuat. Un regizor neexperimentat tinde uneori să accentueze totul şi să creeze prea multe culminări; aceasta ar echivala cu executarea unei simfonii întregi în fortissimo.

2. După ce a fost realizată o culminare, trebuie să intervină o atenuare a intensităţii sau diminuendo către un alt moment subordonat înainte de începerea unei noi construcţii ascendente.

3. Diminuendo sau o acţiune regresivă ia în general mult mai puţin timp decît progresia către culminare şi e de aşteptat ca interesul publicului nu scade pînă la nivelul la care se afla în începutul scenei.

4. Diminuendo poate fi realizat prin :

a. O cădere bruscă de la culminare la un moment atenuat,

constrângător.

b. O coborîre treptată sau relaxarea tensiunii prin inversarea procedeelor tehnice folosite la construirea scenei - adică, o descreştere a intensităţii, o accentuare vizuală şi o compoziţie mai slabă, o mişcare mai lentă, atenuare vocală, descreşterea volumului, ritmului, elemente teatrale de estompare (lumini, sunet sau muzică).

Capitolul XII - Perioada de repetiţii

I. Introducere.

Indiferent de talentul regizorului sau de înţelegerea lui a principiilor tratate în capitolele precedente, succesul din producţiei sale va depinde într-o mare măsură de abilitatea lui de a conduce metodic şi organizat repetiţiile în cadrul cărora îşi aplică teoria şi priceperea. Dacă regizorul este relativ un novice, el va avea nevoie cu atît mai mult de o procedură sistematică de repetiţie.

II. Principiile generale ale repetiţiei

A. Disciplina

1. Perioada de repetiţii este o etapă specială în viaţa zilnică a artiştilor de teatru. Ei trebuie să vină laolaltă cu toată seriozitatea şi dorinţa de a munci concentrat.

2. Punctualitatea la repetiţiile programate trebuie să devină o regulă rigidă.

3. Progresul la repetiţii depinde de atenţia acordată de actorii care nu trebuie să piardă timpul şi nici să-i distragă pe alţii.

4. In teatrul educativ actorii trebuie îndemnaţi să privească şi să asculte cînd nu se află pe scenă.

B. Programul repetiţiilor.

1. Un program de repetiţii trebuie stabilit, acceptat, multiplicat, distribuit tuturor celor interesaţi.

2. Data premierei nu trebuie să fie aproximativă, ci fixată de la început.

3. Repetiţiile trebuie programate regulat, la intervale cît mai scurte, pentru a se evita uitarea care intervine după un interval mai lung. Programul repetiţiilor trebuie însă să fie realist şi să ia în considerare maturitatea, împrejurările externe şi conflictele echipei de actori.

a. Repetiţiile zilnice sînt cele mai eficiente.

b. De trei ori pe săptămînă este limita minimă.

c. Mai puţin de trei ori pe săptămînă este un program ineficient.

4. Numărul total al repetiţiilor necesare va depinde de dificultatea materialului şi de experienţa trupei.

a. Patru pînă la şase săptămîni, cu cinci repetiţii pe săptămînă este minimum pentru o piesă modernă obişnuită fără dificultăţi speciale.

b. Şase pînă la opt săptămîni pot fi necesare pentru Shakespeare sau pentru alţi clasici pentru piese muzicale şi cu probleme speciale.

c. Trei pînă la patru săptămîni, cu trei sau patru repetiţii de 2 ore pe săptămînă pot fi necesare pentru piesele obişnuite într-un act.

5. Rezultatele ce pot fi obţinute într-o repetiţie depind de mărimea şi experienţa trupei, gradul de oboseală, dificultatea materialului şi stimularea pe care o poate aduce regizorul.

Regizorul trebuie să simtă cînd actorii pot fi împinşi, cînd sînt obosiţi, cînd sînt pe punctul de a descoperi ceva. Cînd sînt emoţional uzaţi, regizorul trebuie să treacă la scene mai puţin obositoare. O piesă poate fi uneori supra-repetată pînă cînd actorii ajung complet surmenaţi.

6. Regizorul trebuie să programeze pe unii actori pentru anumite scene la nevoie, în special în piesele cu o distribuţie numeroasă şi să nu aducă studenţi sau persoane ocupate decît dacă e cu adevărat necesar. Scenele care cuprind anumite personaje sau grupuri

pot fi programate împreună în anumite seri pentru utilizarea mai rațională a timpului. Regizorul unui teatru neprofesional trebuie să fie flexibil în stabilirea programului, ținînd seama de situațiile speciale ale membrilor trupei sale.

7. Dacă regizorul vede că este nevoie să lucreze cu cineva în particular, sau că un actor se simte jenat primind observații față de ceilalți, el va trebui să programeze ședințe individuale în afara repetițiilor obișnuite. Cu toate acestea actorii nu trebuie să se bazeze exclusiv pe acest lucru, întrucît timpul regizorului este extrem de limitat în perioada de repetiții.

8. Fiecare repetiție trebuie să aibă un obiect și atît regizorul cît și actorii trebuie să aducă ceva nou de încercat la fiecare repetiție. Obiectivele fiecărei faze a repetițiilor sînt date în partea III-a a prezentului capitol cu scopul de a da regizorului o privire generală asupra treptelor principale între distribuția rolurilor și premieră. Regizorul trebuie să-și fixeze dinainte ce speră să obțină la fiecare repetiție (deși nu trebuie să anunțe neapărat acest lucru actorilor), adaptîndu-și tactica față de felul cum progresează echipa și în funcție de numărul de repetiții rămase. Prea deseori regizori tineri vin la repetiție numai pentru "a parcurge" un act ceea ce, dacă este lipsit de un scop, rămîne doar o simplă "parcurgere".

9. Principiul "jonglerului".

O scenă care nu este complet stăpînită, nu poate fi lăsată nerepetată mai mult de două săptămîni fără efecte negative. Regizorul aplică principiul jonglerului aruncînd o minge în aer (actul I) apoi adăugînd alta și jucînd pe amîndouă alternativ, apoi adăugînd pe a treia și jucînd simultan pe toate trei.

C. Învățarea textului

1. Actorii nu trebuie să piardă vremea la repetiții cu învățarea textului; textul trebuie studiat în afara repetițiilor sau

cînd actorul se află afară din scenă. Actorilor neexperimentaţi trebuie să li se arate cum să înveţe textul, asociind fiecare bucată cu replica ei precedentă. Unii actori memorizează mai bine într-un fel alţii în alt fel, în funcţie de specificul individual şi de memoria lor vizuală sau auditivă.

a. O metodă eficace este de a folosi o bucată de hîrtie albă pentru a acoperi textul şi a lăsa descoperită numai replica; actorul spune textul apoi îl descoperă ca să vadă dacă a fost spus corect.

b. O altă metodă este ca cineva să "dea replica" adică să citească replicile şi să urmărească textul ca să vadă dacă actorul îl spune corect.

c. Unii actori imprimă replicile pe bandă lăsînd pauze pentru a-şi spune propriul lor text.

d. Cînd mai mulţi actori trebuie să aştepte un timp mai îndelungat afară din scenă, ei pot să-şi folosească timpul pentru "a parcurge textul", servindu-şi unii altora replicile cît mai rapid cu putinţă fără a interpreta textul.

2. Nu este recomandabil ca regizorul să aştepte sau să permită actorilor să-şi înveţe rolul abea după ce un act întreg a fost fixat. A proceda astfel înseamnă a învăţa pe dinafară. Rolurile se învaţă şi se reţin mai uşor cînd sînt o parte integrantă a personajului, asociind 1) replica, 2) textul, 3) motivarea şi 4) mişcarea - toate învăţate împreună.

3. Regizorul trebuie să fixeze un ultim termen pentru memorizarea fiecărui act şi la acea dată textul trebuie pus de o parte fie că actorii se mai împiedică sau nu. In linii mari, ultimul termen pentru învăţarea unui act poate fi după a treia repetiţie a actului, iar termenele pentru celelalte acte, la cel puţin o săptămînă distanţă.

4. La repetiţia în care actorii îşi lasă pentru prima oară textul la o parte, regizorul trebuie să fie mai indulgent şi mai răbdător, cerînd mai puţin de la actorii săi în ce priveşte caracteri-

sarea, emoţia, ritmul şi culminarea.

III. Perioadele repetiţiilor

Repetiţiile unei piese se împart în perioade sau faze bine definite şi regizorul trebuie să ştie în ce perioadă se află sau trebuie să se afle - ca să nu treacă mai departe prea devreme sau să nu piardă prea mult timp cu o anumită fază neglijînd pe celelalte.

A. Perioada de distribuire a rolurilor.

Aceasta este poate cea mai critică perioadă dintre toate pentru succesul final al piesei. Regizorul trebuie să se pregătească cu grijă pentru această perioadă aşa încît să obţină cea mai bună distribuţie posibilă lăsînd pe fiecare candidat cu sentimentul că a avut o şansă bună şi că regizorul nu are favoriţi.

1. Pregătirea pentru distribuţie.

Inainte de a începe probele regizorul trebuie să pregătească următoarele :

a. O descriere a fiecărui personaj atît cu cerinţele lui fizice, cît şi cele psihologice (vezi cap.lo, partea 2-4). Aceasta va fi prezentată grupului în modbral sau în copii multiplicate la începutul pmpbelor.

b. Anunţul datei şi locului probelor.

c. Un formular care va fi completat de candidaţi şi folosit de regizor (vezi tabelul de la p.199 în textul original).

d. Exemplare ale pbsei obţinute la timp util, cu copii ce se pot găsi la bibliotecă.

e. Scene de probă selecţionate pentru :

(1) Varietatea de stări sufleteşti cerute de roluri

(2) O margine de trei sau patru personaje în fiecare scenă (Unii regizori anunţă scenele de probă înainte, alţii preferă să n-o facă).

2. Metodele de distribuţie.

a. Metoda probei deschise.

Cu toate că această metodă este mai răspîndită, se poate

întîmpla să fie nevoie ca ea să fie completată cu alte metode.

(1) Orice student al şcolii are dreptul să fie ales pentru probă. O scenă de trei sau patru minute este citită pe scenă de candidaţi. Prima şedinţă este consacrată trierii celor nepotriviţi şi întocmirii unei liste de "eventuali" care sînt apoi trecuţi pe o a doua listă "de rechemare" pentru şedinţa a doua. Hotărîrea dacă să se dea fiecărui actori o adiţie completă sau o interpretare scurtă în prima şedinţă depinde de numărul candidaţilor

(2) Rechemările

"Eventualii", uneori cîte 3-4 pentru fiecare rol major, sînt rechemaţi pentru lecturile finale care trebuie conduse mai meticulos şi cu mai puţină grabă decît primele lecturi. Regizorul trebuie să ia acum în considerare cît de bine se potrivesc oamenii care vor juca anumite scene împreună. (Pentru scenele romantice, controlaţi înălţimea celor doi îndrăgostiţi;dacă e posibil căutaţi potriviri de nume sau contraste).

3. Lecturile finale

Regizorul trebuie să-şi adune aleşii finali în jurul unei mese pentru o nouă lectură şi o scrutare atentă înainte de a anunţa distribuţia definitivă. Acum el poate pune în rolurile minore pe unii dintre concurenţii pentru rolurile principale. Totodată el trebuie să se asigure că oricine acceptă un rol înţelege şi acceptă obligaţiile şi responsabilităţile cerute şi că programul său îi va permite să repete în timpul cînd ceilalţi protagonişti ai scenei sînt liberi.

b. Metoda probei închise

Cînd o piesă trebuie distribuită într-o anumită clasă sau grup, se vor ţine lecturi închise. Această metodă cere ca regizorul să examineze cu multă grijă potenţialul grupului sau clasei înainte de a alege o piesă. În şcoala superioară, clasa poate participa la distribuirea rolurilor analizînd personajele din punct

de vedere fizic şi psihologic şi sugerînd studenţii care ar putea fi potriviţi.

c. Audiţia personală şi metoda interviului

Cele mai multe din producţiile profesioniste sînt distribuite prin intermediul interviului personal şi al lecturii individuale deseori în biroul regizorului. Pentru teatrul neprofesionist însă, această metodă consumă prea mult timp şi nu creează sentimentul că actorilor li s-a dat o consideraţie egală şi obiectivă. Totuşi de multe ori, un regizor va trebui să suplimenteze probele deschise cu audiţii personale pentru a-şi completa distribuţia cînd probele deschise nu reuşesc să scoată în evidenţă un anumit tip sau însuşiri necesare.

d. Folosirea altor procedee tehnice în completarea celor de mai sus.

(1). Selecţiuni memorizate

In cazul lui Shakespeare sau al altui material care este dificil în virtutea limbajului său, regizorul poate efectua probele cerînd tuturor candidaţilor să memorizeze un anumit monolog.

(2). Improvizaţii

Pentru studenţii din şcolile superioare avînd anumite cunoştinţe asupra sistemului Stanislavski proba de lectură poate fi completată cu o improvizaţie bazată pe o situaţie din piesă sau chiar sugerată indirect de aceasta, permiţînd regizorului să vadă cît de spontan şi liber, cu cît adevăr emoţional reacţionează actorii, ceea ce se poate vedea rareori la prima lectură. Improvizaţia trebuie construită cu grijă (vezi cap.3) pentru a se evita încordările acestui tip de probă.

(3). Mişcarea fizică.

Cînd piesa cere stil şi un control fizic mai mare din partea actorilor, aceasta trebuie introdusă în probă, cerîndu-li-se actorilor să traverseze scena, să se aplece, să se întoarcă, să cadă sau să răspundă la un anumit ritm muzical ce poate fi dat de un pia

sau o tobă.

3. Ce urmărim într-o distribuţie.

a. O trăsătură în personalitatea actorului care sugerează personajul.

b. Vocea şi vorbirea actorului, o anumită putere de comunicare, varietatea, claritatea şi potrivirea cu rolul.

c. Potrivirea fizică a actorului pentru rol.

d. Intensitatea emoţională a actorului şi veridicitatea.

e. Cum reacţionează publicul la probă la lectura lui

f. Prezenţa scenică şi înfăţişarea actorului

g. Flexibilitatea şi simţul de orientare al actorului.

h. Simţul ritmului, dacă rolul este unul de comedie.

i. Impedimente în programul actorului care pot influenţa prezenţa lui la repetiţii.

j. Aptitudini speciale la nevoie, ca ştiinţă de a cînta la un instrument muzical, canto, dans, scrimă.

k. In cazul rolurilor minore, este deseori suficient de a ţine seama numai de una sau două cerinţe specifice şi de a folosi ingenuitatea pentru a profita de individualitatea particulară a actorilor existenţi.

l. Cerinţele teatrale ale rolului.

(Vezi cap.lo - Caracterizarea, partea 4 A)

Exemplu: "El poate fi înalt sau scund, tînăr sau bătrîn atîta timp cît poate stîrni rîsul în cursul scurtei sale apariţii pe scenă", sau "El trebuie să ne cîştige încrederea în clipa cînd intră în scenă", sau "Ea este deplasată în această familie". Printr-o distribuţie inteligentă regizorul poate folosi uneori atributele speciale ale actorilor săi pentru a completa ceea ce a omis dramaturgul.

4. Distribuţia dublă.

Regizorii din şcolile superioare trebuie să hotărească dacă vor face sau nu o distribuţie dublă. Regizorii din teatrele universitare folosesc rareori această metodă.

a. Avantajele ei sînt acelea că mai mulţi studenţi pot participa la un spectacol şi rolurile sînt acoperite în cazul indisponibilităţii unui actor.

b. Dezavantajul constă în aceea că ea solicită mult mai mult timp din partea regizorului, care face de fapt o dublă pregătire şi realizează de multe ori o producţie mai puţin şlefuită decît cu o singură distribuţie. Dacă acest sistem este adoptat, atunci se va cere fiecărui actor să asiste la fiecare repetiţie, observînd şi învăţînd în timp ce este instruită dublura sa. Amîndoi actorii trebuie să lucreze individual şi în afara repetiţiilor.

5. Predistribuţia

Cu toate că regizorul trebuie să aibă în vedere pe unul sau mai mulţi interpreţi posibili cînd alege o piesă cu un rol principal deosebit de exigent, este fatal pentru morala unui teatru educativ sau ~~al unei~~ comunităţi, ca să existe suspiciunea că regizorul a făcut promisiuni sau aranjamente cu actorii înainte de efectuarea probelor. Cineva mult mai bun se poate releva la probe şi în nici un caz actorii nu trebuie să simtă că este inutil să se mai facă probe sau că o mică clică va acapara întotdeauna cele mai bune roluri.

B. Perioada de familiarizare.

1. Aspecte creatoare.

Cînd actorii se reunesc pentru prima lectură după ce distribuţia a fost făcută, trebuie să intervină o relaxare completă a oricărei încordări.

Echipa trebuie să ştie că a fost aleasă pentru că este cea mai bună după părerea regizorului. Acum începe pătrunderea în conţinutul piesei.

a. Lecturi la masă.

Regizorul va consacra cel puţin o şedinţă, sau dacă se poate chiar trei, pentru lectura piesei. Regizorul va discuta cu actorii:

(1) Propria sa interpretare a piesei, tema, stilul şi pregnanţa ei.

(2) Concepţia sa asupra personajelor şi a raporturilor dintre ele.

(3) Linia directoare, acţiunile principale în fiecare act şi momentele schimbătoare.

b. Viziunea întregului înainte de de împărţirea lui în părţi. Regizorul trebuie să-i ajute pe actori să vadă piesa în totalitatea ei, legătura fiecărui personaj cu întregul; fiecare actor trebuie să asculte lectura scenelor în care ~~nu~~ că nu apare el însuşi căci se poate întîmpla să nu le mai audă pînă la repetiţia generală.

c. Împărtăşirea cu actorii a cercetărilor regizorului asupra epocii sau trecutului piesei.

d. Actorii trebuie să se simtă liberi să pună întrebări asupra sensului unor cuvinte, fraze şi tirade.

2. Aspecte tehnice.

a. Regizorul va arăta actorilor schiţele de decor, planurile scenice şi schiţele de costume, avînd grijă ca toată lumea să cunoască şi planul de amplasare a decorului.

b. Regizorul va coordona programul repetiţiilor cu actorii, aducîndu-i amendamentele necesare şi distribuind programul definitivat.

c. In timpul acestei perioade nu trebuie date nici un fel de indicaţii tehnice asupra modului de a citi textul.

d. Actorul trebuie să sublinieze numele personajului său pe exemplarul ce i-a fost dat de fiecare dată cînd are de spus ceva şi să noteze pe programul repetiţiilor fiecare scenă în care apare.

C. Perioada de explorare

După ce actorii află ce reprezintă piesa şi cine este personajul lor, ei încep să exploreze mijloacele pentru a revela aceste concepţii spectatorilor. In cursul acestei perioade se face "blokin-

gul" sau stabilirea poziţiilor fizice pe scenă, regizorul dînd actorilor compoziţia şi mişcarea pe care a proiectat-o în prealabil (după cum s-a arătat în cap. 7 şi 8). Aceasta este o perioadă de încercări şi erori şi regizorul trebuie să-l încurajeze pe actor să încerce şi să experimenteze fără teamă de greşeli. Şi regizorul şi actorii trebuie să contribuie la crearea unei ambianţe propice pentru o muncă creatoare, evînd o atitudine deschisă şi dorinţa de a explora.

1. Principii generale:

a. In timpul repetiţiilor de blocking actorii trebuie să-şi noteze toate traversările, ridicările, aşezările şi poziţiile în dreptul textului pe care se mişcă.

b. Un singur act este maximum ce poate fi fixat în cursul unei repetiţii, sau uneori chiar mai puţin. Actul trebuie repetat de cîteva ori astfel ca actorii să nu uite nimic din ce s-a realizat la repetiţie.

c. Regizorul nu trebuie să ceară rezultate în această perioadă. El defineşte numai problema şi sădeşte seminţele care vor produce soluţiile viitoare. Trebuie să se lase un timp pentru germinare.

d. Regizorul trebuie să fie pregătit să devieze întrucîtva de la blokingul său iniţial din cauza (1) unor probleme neprevăzute (2) a unor invenţii spontane proprii şi (3) a contribuţiei creatoare a actorilor săi. Nimic nu este mai rău pentru un actor inventiv decît sentimentul că trebuie să fie o marionetă răbdătoare şi supusă în timp ce regizorul scoate din caietul său soluţii sacre şi inviolabile pentru toate problemele. Intre această extremă şi aceea a regizorului care vine la repetiţie fără pic de pregătire prealabilă există fără îndoială o cale de mijloc raţională.

e. Deîndată ce s-a desăvîrşit blokingul unei scene regizorul trebuie să înceapă să urgenteze învăţarea de către actori a textului scenei respective. Activitatea complicată cu recuzită, în scene de luptă şi de dragoste, trebuie amînată pînă cînd textul va fi per-

fect ştiut.

f. Regizorii au de obicei propria lor metodă de bloking, în funcţie de propria lor capacitate şi experienţă, de aceea a actorilor, de greutatea materialului şi de timpul disponibil. Un regizor trebuie să folosească diferite metode cu diferiţi actori în aceeaşi scenă, în scene diferite şi desigur în piese diferite. Există cel puţin trei moduri de abordare a blokingului

(1) Atitudinea creatoare

De a schiţa în linii mari o scenă şi de a-i lăsa pe actori să găsească pas cu pas blokingul adecvat. Această metodă este cea mai bună pentru o dramă serioasă şi emoţională, dar cere o anumită experienţă din partea actorilor.

(2) Atitudinea tehnică

De a da actorilor blokingul tehnic, detaliat al poziţiilor mişcărilor, traversărilor, întoarcerilor, ridicărilor şi aşezărilor, lăsîndu-i pe actori să le justifice pe măsura avansării repetiţiilor. Această metodă este cea mai rapidă, este larg folosită în teatrul profesional şi este cea mai adecvată pentru comedie.

(3) Atitudinea combinată creatoare şi tehnică.

De a sugera actorilor poziţiile şi mişcările specifice odată cu justificarea lor şi acţiunea interioară a momentului. Actorii trebuie să asimileze, apropriindu-şi ceea ce le sugerează regizorul.

2. Atitudinea creatoare

a. Regizorul trebuie să-l ajute pe actor să descopere ceea ce face, atît fizic cît şi psihologic, în fiecare moment al scen

b. Actorul trebuie să descopere cui i se adresează fiecare fiecare frază

c. Actorul trebuie să găsească o justificare pentru fiecare replică sau mişcare.

d. A încerca o replică sau o mişcare în mai multe feluri este un bun mijloc pentru a vedea care este cea mai comodă pentru ac

tor şi care arată cel mai bine, văzută din sală.

e. O improvizaţie cu cuvintele proprii ale actorului poate fi folosită pentru a-l ajuta să găsească justificarea lăuntrică.

f. Regizorul poate să indice ordinea generală pentru o scenă şi să-l lase pe actor să-şi găsească propriile sale mişcări în cadrul ei. "Această scenă trebuie jucată în jurul mesei - vezi cum îţi convine mai bine".

g. Regizorul poate să sugereze că undeva în timpul unei piese actorul trebuie să se ridice şi să umble; el poate să găsească singur momentul cel mai potrivit pentru el.

h. Odată blokingul stabilit, regizorul trebuie să înceapă să lucreze cu actorii la caracterizare, urmînd sugestiile date în capitolo. Actorul trebuie încurajat să încerce diferite elemente psihologice şi fizice care să-l ajute să intre în personaj.

3. Atitudinea tehnică.

a. După cum remarcă James şi Lange, există multe momente cînd demonstrarea unei mişcări fizice corecte sau a ritmului trezeşte în actor emoţia lăuntrică şi-i dă siguranţa necesară pentru a o exteriioriza.

b. Tratarea tehnică a mişcării în raport cu frazele tari sau slabe cruţă mult timp şi îl eliberează pe actor de necesitatea de a rezolva probleme care sînt soluţionate cel mai bine de către regizor.

c. Traversările, traversările încrucişate, întoarcerile, ridicările şi aşezările pot fi comunicate actorilor verbal şi în general nu au nevoie să fie arătate.

d. Cînd pe scenă se află în acelaş timp mai mult de patru actori, compoziţia ridică probleme serioase şi regizorul nu se poate prezenta la repetiţie fără un bloking prealabil al scenei în caietul său de regie.

4. Atitudinea combinată creatoare şi tehnică.

In cazul multor piese o sinteză între cerinţele lăuntrice

şi exterioare se va dovedi adesea ca procedeul cel mai bun. Regizorul dă justificările odată cu blokingul tehnic şi încearcă, oriunde se poate, să-i lase pe actori să creeze singuri în cadrul tiparului tehnic necesar. De exemplu regizorul poate spune actorului:

a. "In scena ta de mare tensiune emoţională, improvizează propriile tale mişcări aşa cum simţi că-ţi vine mai bine" (Ulterior ele pot fi "captate", mişcările repetitive eliminate şi momentele slabe fixate).

b. "Cred că personajul tău îşi va întoarce capul aici din cauza sentimentului său de vinovăţie pentru tot ce i s-a spus chiar acum".

c. "E nevoie de o mişcare aici. Ce trebuie să facă personajul tău ?"

d. "Incearcă să vii în faţă spre oglinda de lîngă semineu şi să-ţi aranjezi părul înainte de a rosti fraza următoare".

e. "Avem nevoie să vii în faţă la şemineu. Poţi să găseşti o justificare pentru asta ?"

D. Perioada de descoperire.

1. Aspectele creatoare

a. După ce justificările şi caracterizările au fost sesizate mintal, blokingul stabilit şi textul învăţat, în mod ideal va avea loc o repetiţie în care actorul pătrunde complet în personaj, este capabil să declanşeze emoţia necesară şi scena "merge".

(1) Momentul descoperirii într-o anumită scenă este uneori subit - un fel de "Evrica" ce se naşte într-o străfulgerare.

(2) Este nevoie de o mare concentrare pentru ca să se producă revelaţia. Creaţia intervine deseori la cea mai înaltă tensiune.

b. Cînd vine momentul descoperirii creatoare, este necesar ca actorul să fie apreciat după ce scena a fost jucată şi să devină conştient de faptul că a făcut ceva pozitiv pentru spectacol.

c. Cînd actorul începe să găsească ceea ce are de făcut în mai multe scene, regizorul trebuie să clarifice pentru sine şi pentru

actor, ce scene mai trebuie încă lucrate, reducînd numărul lor pe măsură ce repetiţiile progresează.

d. Pe măsură ce actorii reacţionează reciproc în cursul acestei perioade, noi justificări apar pentru ei şi pentru regizor. Mici justificări şi răspunsuri vor fi adăugate pas cu pas pentru a umple lacunele sau a elimina reacţiile mecanice sau nepotrivite.

e. O convorbire neformală cu un actor într-o pauză sau după repetiţie se dovedeşte deseori o metodă mai bună pentru a sugera cele necesare, decît întreruperea repetiţiei. Regizorultrebuie să-şi noteze pe hîrtie sau în minte observaţiile pe care le are de făcut Din experienţă regizorul învaţă cînd trebuie opriti actorii şi cînd e mai bine să nu fie opriţi.

2. Aspectele tehnice.

a. Adăugaţi activitatea şi pantomina care îmbogăţesc scena şi adîncesc caracterizarea.

b. Dacă actorul n-a reuşit încă să realizeze ceea ce vrea regizorul, este necesar să se dea neapărat indicaţii tehnice în această perioadă, referitor la cuvintele cheie, la accentuarea unor momente, variaţie vocală,"crescendo" şi "diminuendo", tranziţii.

c. După ce textul este lăsat din mînă într-o anumită scenă, actorii pot începe să lucreze cu recuzită de repetiţie. Aceste obiecte ajută deseori la dezvăluirea emoţiei interioare. Accesoriile personajului (bastoane, pelerine etc) îl ajută pe actor să pătrundă în personaj.

d. Primele dăţi cînd actorul încearcă să joace scena fără textul scris, asistentul de regie trebuie instruit să facă corecturi detailate de text, altfel actorii vor fi expusi să memorizeze textul greşit. Pe parcurs regizorul va putea permite unele modificări minore în mod excepţional acolo unde ritmul, sensul sau efectul comic se dovedeşte mai slab. La Shakespeare sau alte piese poetice textul trebuie memorizat exact.

E. Perioada de şlefuire.

1. Aspectele creatoare.

a. In acest stadiu actorii profită din jucarea unei scene fără întrerupere, lăsînd efectul comulativ să stimuleze evoluţia lor ulterioară. Cu toate acestea multe detalii pot fi fixate mai eficient pe măsură ce apar, decît dacă sînt relevate mai tîrziu după notiţe. In faţa dilemei "a întrerupe"sau a nu întrerupe" o scenă, regizorul poate găsi soluţia prin următoarele procedee :

(1) Alternare între repetiţiile de detalii pentru a întrerupe şi a şlefui, şi repetiţiile de continuitate în care scena este repetată fără întreruperi ca să poată evolua spre punctul culminant.

(2) Folosirea "indicaţiilor pe parcurs", adică fără a opri scena regizorul face ajustări de compoziţie (în special la grupuri mari) şi comentării într-un mod care nu-i scoate pe actori din personaj.

b. Cu toate că mulţi din cei ce predau după sistemul Stanislavski spun actorilor să nu lucreze pentru "rezultate", regizorul trebuie să aibă mereu în vedere rezultatele. (Căci, în definitiv "Munca actorului cu el însuşi", nu este acelaşi lucru cu "Munca actorului la repetiţie"). Procesul repetiţiei înseamnă muncă în vederea realizării unui obiectiv, fixarea lui cînd este atins şi anticiparea efectului ce-l va avea asupra publicului.

2. Aspectele tehnice.

a. Pe măsură ce regizorul se apropie de repetiţia cu costume, accentul său trebuie să cadă mai mult asupra laturii tehnice. Acum scenele trebuie să capete ritmul necesar iar punctele culminante trebuie intensificate. Regizorul trebuie să spună actorilor:"Menţineţi ce-aţi realizat - e bine - dar intensificaţi, eliminaţi pauzele, reluaţi replicile mai rapid" etc.

b. După ce actorii au realizat ceea ce a căutat regizorul, el trebuie să "stabilească", să "fixeze" scenele (în sensul de a consolida calitatea dorită). Trebuie să li se spună actorilor cînd o scenă este "stabilită".

c. Scenele şi actele se vor afla în diferite faze de finisare

Actul I va fi gata pentru şlefuire şi "fixare" în timp ce Actul II este încă în perioada de descoperire iar actul III în aceea de explorare. In ultima săptămînă înainte de repetiţia cu costume, regizorul trebuie să se concentreze asupra actului III, menţinînd totodată activ şi celelalte acte.

d. Pe măsură ce piesa capătă formă, regizorul va vedea ce scene sau actori mai au nevoie să fie puşi la punct. Această perioadă este ultima şansă a regizorului de a lucra cu echipa sa şi de a corija tot ce este necesar.

e. Regizorul trebuie să şlefuiască, să revizuiască şi să perfecţioneze fiecare amănunt, anticipînd cît mai mult cu putinţă problemele pe care le va ridica introducerea decorurilor, recuzitei şi costumelor.

f. Din necesitate practică, regizorul poate să fie nevoit să accepte mai puţin decît a conceput iniţial, să abandoneze unele idei care nu iau forma dorită, să slăbească presiunea asupra unor actori, care poate se străduiesc din răsputeri chiar dacă nu reuşesc să facă ceea ce trebuie, şi să decidă care sînt elementele cele mai propice pentru o îmbunătăţire, aşa încît să folosească în modul cel mai raţional timpul rămas pînă la premieră.

F. Perioada de integrare.

1. Aspectele creatoare

a. Regizorul nu trebuie să aştepte din partea actorilor cea mai bună performanţă la prima repetiţie cu costume, cînd trebuie să se familiarizeze cu luminile, decorurile, recuzita şi costumele. Se întîmplă uneori că elementele tehnice, în special costumele, îl stimulează pe actor pentru o nouă calitate lăuntrică a jocului. Dar adeseori aceştia sînt atît de ocupaţi să se adapteze la noile elemente încît emoţia lăuntrică, cît şi ritmul exterior suferă vremelnic.

b. Cu toate acestea trebuie să existe cel puţin o repetiţie cu costume în care toate elementele tehnice sînt asimilate, astfel încît actorii să-şi poată reface total concentrarea lăuntrică şi să adapt

piesa la un nivel de spectacol.

c. In timpul perioadei repetiţiilor cu costume, actorii pot profita din restudierea rolurilor lor scrise în care poate nu s-au mai uitat de săptămîni de zile; ei ar putea descoperi noi nuanţe de sens sau fraze pe care le-au citit greşit.

d. Vechea zicală că "o repetiţie generală proastă înseamnă o premieră bună" este departe de a fi întemeiată; totuă depinde în ce măsură au fost corectate şi fixate înainte de premieră lucrurile care mergeau prost. Nimic nu trebuie să fie lăsat la voia întîmplării la premieră şi nici să fie introduse noi elemente tehnice cu care actorii nu au repetat; bunele intenţii nu pot substitui o repetiţie asigură.

e. La sfîrşitul ultimei repetiţii cu costume, regizorul trebuie să-i lase pe actori cu un sentiment de încredere.

2. Aspectele tehnice.

a. Regizorul trebuie să lucreze cu echipele tehnice pe cît posibil fără actori pentru a avea elementele tehnice "stabilite" şi perfectate înainte ca actorii să lucreze cu ele.

b. Elementele tehnice trebuie introduse în ordinea următoare :

(1) O repetiţie pentru actori cu toate accesoriile

(2) O repetiţie pentru actori cu decoruri şi mobilier (uneori, la nevoie, fără costume).

(3) O"paradă a costumelor" (în piesele de epocă) pentru a vedea şi a controla fiecare costum înainte de repetiţie şi pentru a-i obişnui pe actori să le poarte şi să se mişte în ele.

(4) O "repetiţie cu costume" folosind decorul, costumele, recuzita şi luminile.

(5) A doua repetiţie cu costume cu toate elementele de mai sus plus muzică şi sunet.

(6) Una sau două repetiţii finale cu costume folosind toate elementele de mai sus plus machiajul.

c. In timpul repetiţiilor cu costume regizorul trebuie să întrerupă cît mai puţin posibil - unde e necesar să se fixeze replicile la lumini şi sunet, care "nu merg" şi este cît mai rar, emulsi pentru problemele de joc. In schimb regizorul va face însemnări ampl pentru a le discuta cu actorii după aceea. Un telefon din sală la asistentul de regie este de nepreţuit.

d. Integrarea elementelor tehnice şi a actorilor într-o producţie unitară cere ca regizorul să rămînă calm în cursul repetiţiilor cu costume şi să păstreze controlul asupra unui grup de actori şi personal tehnic poate supra încordat şi obosit.

(1) Cînd o replică "nu merge" regizorul trebuie să fie în st re să specifice ce anume n-a ieşit bine şi cum se poate remedia. Unii regizori temperamentali comunică deseori faptul că nu sînt mulţumiţi, dar nu şi modul de a corecta greşala.

(2) Cu toate că există o tentaţie constantă de a călca această regulă, totuşi este mai înţelept în timpul repetiţiilor cu costume de a folosi canale de comunicare - cu electricienii sau echipa tehnică prin regizorul tehnic, pentru problemele de costume, prin costumier, iar cu actorii şi recuzitierii prin asistentul de regie. La rîndul lor, regizorul tehnic şi costumierul nu trebuie să-i instruiască pe actori decît prin regizor.

(3) Cînd orele sînt înaintate şi oamenii extenuaţi, luarea d notiţe pentru a fi discutate a doua zi este metoda cea mai bună de trata probleme aparent insolvabile.

e. La una din ultimele repetiţii cu costume salutul actorilor trebuie prevăzut şi repetat. Atmosfera piesei va determina felu salutului - de la saluturile "strengăreşti" într-o farsă, pînă la salutul deum "picturaL" într-o tragedie. Este o tradiţie de a lăsa publicul să-şi exprime aprecierea faţă de actorii de pe scenă, dar în teatrul educativ saluturile de rampă trebuie saluturi de ansambl iar nu plecăciuni individuale.

G. Perioada de spectacole.

1. Aspectele creatoare

a. La premieră regizorul trebuie să evite cu orice preţ de a-şi arăta nervozitatea. El trebuie să dea actorilor asigurarea calmă că are încredere în ei. Darea unor indicaţii detaliate sau adunarea trupei pentru o discuţie de încurajare nu serveşte decît să-i facă nervoşi pe actori. Ei trebuie să fie liberi să se concentreze asupra rolurilor lor.

b. Al doilea spectacol este un moment cînd deseori intervine o diminuare a energiei şi regizorul poate să-şi permită o discuţie de "reanimare" ca să fixeze punctele slabe, să amintească actorilor să dea replicile prompt şi să îmbunătăţească ceea ce nu a fost bine la premieră.

c. La fiecare spectacol succesiv actorii trebuie menţinuţi atenţi şi disciplinaţi prin asistarea regizorului la spectacol, după care el va face observaţii, comentarii şi aprecieri pentru o scenă care a mers deosebit de bine. El va continua să cizeleze rostirea textului, efectele comice şi să ajusteze ritmul în funcţie de reacţiile publicului. Prezenţa regizorului în sală are un efect favorabil asupra moralului actorilor şi personalului tehnic, descurajînd orice neglijenţă, indisciplină sau delăsare după premieră.

2. Aspectele tehnice.

a. In această perioadă regizorul trebuie să aibă împărţite toate răspunderile spectacolului între şefii echipelor tehnice. Nimic nu face o echipă de producţie mai nervoasă decît schimbările de ultimă oră la lumini şi decor. Regizorul trebuie să se asigure că actorii şi tehnicienii se află la posturile lor la ora fixată şi să-i lase să-şi îndeplinească liber sarcinile ce le revin. El poate controla unele machiaje, înainte ca actorii să le fi terminat, dar nu va mai avea alte atribuţii în timpul spectacolului.

b. Regizorul se poate preocupa de atitudinea publicului. El trebuie să fie prezent sau să poată fi găsit în fiecare seară pentru un caz de nevoie.

CAPITOLUL XIII

Teatru cu scena centrală

I. Introducere.

Popularitatea scenei centrale cunoaşte o nouă renaştere după al doilea război mondial. In prezent un bun regizor de teatru nu-şi poate permite să ignoreze tehnica scenei centrale, numită şi arenă sau teatru-circular. Dacă cunoaşte bine principiile scenei cu prosceniu, el le poate adapta cu uşurinţă la scena centrală. Tot ce s-a spus în capitolele 4,6,9,10,11 şi 12 relativ la interpretarea regizorală, cerinţele emoţionale ale artei dramatice, voce, caracterizare, ritm şi culminare şi procesul de repetiţie poate fi aplicat la teatrul cu scenă cen rală, ca şi multe din principiile mişcării. Insă compoziţia, unele aspecte ale mişcării şi mînuirea elementelor tehnice ale teatrului sînt acelea care deosebesc cel mai mult reprezentaţiile pe scena centrală de acelea pe scena cu prosceniu. Studentului regizor i se va părea poate bizar să nu ţină seama de tot ce a învăţat despre partea de sus şi de jos a scenei, despre puterea relativă a ariilor scenice şi compoziţia tablourilor, dar el va putea să se adapteze mai uşor la scena centrală decît un regizor obignuit cu scena centrală, să se adapteze la scena cu prosceniu.

II. Avantajele şi dezavantajele scenei centrale.

A. Avantajele.

1. Ea se poate realiza acolo unde nu există teatru cu prosceniu. Lipsa unei săli nu mai este un obstacol de netrecut pentru cei ce vor să organizeze un teatru. Cele mai diverse săli au fost adaptate cu succes pentru acest scop.

2. Teatrul cu scenă centrală reduce mult cheltuielile pentru decoruri.

3. El poate constitui o soluţie mult mai satisfăcătoare pentru un regizor de teatru şcolar decît lupta cu dezavantajele unui prosceniu prea mare, un echipament de iluminat învechit, un ajutor

tehnic şi un buget insuficient etc.

4. Acest gen de teatru place publicului. El oferă o intimitate şi un contact mai strîns cu actorii, pe care mulţi oameni le preferă faţă de distanţele mari între interpreţi şi spectatorii de la balcoanele teatrelor profesionale. Filmul şi televiziunea cu primplanurile lor i-au obişnuit pe spectatori să-i vadă pe actori din spate şi trei sferturi.

B. Dezavantaje.

1. Teatrul cu scena centrală nu se potriveşte la fel de bine pentru toate tipurile de piese şi posibilităţile de spectacol sînt considerabil reduse. O parte din magia teatrului se pierde. Cei mai mulţi din regizorii de teatru ~~"înrudiţi"~~ recunosc că comediile moderne şi dramele realiste sînt cele mai potrivite pentru scena centrală cu toate că şi comediile clasice de moravuri au fost reprezentate cu succes pe scena centrală. Unii regizori imaginativi şi-au propus să demonstreze contrariul, dar mulţi regizori consideră că următoarele categorii de piese oferă posibilităţi mai satisfăcătoare pe o sceni cu prosceniu :

a. Piese ce depind de spectacol şi fundal pentru localizarea ambianţei, crearea atmosferei, ca Visul unei nopţi de vară, Sfînta Ioana, etc.

b. Piese care datorită subiectului lor cer o distanţă estetică între spectator şi interpret. Cînd emoţiile sînt profund răscolite, spectatorii preferă să nu vadă şi să nu fie văzuţi de ceilalţi.

c. Piese care au fost scrise pentru un contact direct cu publicul prin aparteuri, monologe şi naraţiune (avînd în vedere că contactul poate fi numai cu un sfert al publicului ~~e singură dată~~ dintr-o

d. Piese cu multe decoruri care cer o tratare realistă sau care au multe scene necesitînd schimbări în timpul pauzelor.

2. Teatrul cu scena centrală cere o mare concentrare din

partea actorilor, deoarece unele din ajutoarele convenţionale ale actorului, ca sufleurul, luminile rampei, întoarcerea cu spatele la public nu mai pot fi utilizate. Actorii trebuie să joace veridic, atenţi la detalii, să joace cu tot corpul lor şi să rămînă întotdeauna în personaj.

3. Costumele, machiajul şi accesoriile trebuie pregătite cu grijă şi să fie autentice, deoarece pot fi văzute din toate părţile.

4. Intrările şi ieşirile sînt deseori mai puţin impresionante ca pe scena cu prosceniu.

5. Iluzia este deseori mai greu de realizat şi anumite efecte scenice ridică probleme grele dar nu insolvabile - împuşcările şi omorurile, dispariţiile, execuţii muzicale la diferite instrumente etc.

6. Schimbările de decor, în special schimbările rapide între scene se realizează mai greu.

7. O iluminare bună poate cere mai multe aparate şi o regizare mai bună decît pe scena cu prosceniu.

8. Este mai greu ca o persoană tînără să fie convingătoare într-un rol mai vîrstnic, şi de aceea scena centrală poate impune unele limitări în distribuţie.

III. Problemele de bloking (mizanscenă)

A. Compoziţia

Regizorul obişnuit cu un tablou scenic în teatrul cu prosceniu va trebui să se obişnuiască de a plănui fiecare scenă pentru toate cele patru sectoare ale teatrului său. Aici nu există arii scenice puternice şi slabe şi nici locuri preferenţiale pentru publi In timpul fiecărei repetiţii regizorul trebuie să treacă în fiecare sector al sălii.

1. Accentuarea.

Dintre cele zece mijloace de obţinere a accentului, di cutate în cap.7, Compoziţia, singurele utilizabile în scena centrală

sînt :

a. Nivelul (de o valoare limitată deoarece (1) este greu de justificat utilizarea de nivele într-o ambianță de interior obișnuită (2) ridicătura pe care stă actorul poate bloca vizibilitatea unei părți a scenei pentru locuri din primul rînd și (3) actorul care stă mai sus trebuie să stea cu spatele la cel puțin un sfert din public). Totuși dacă sînt posibile de realizat, nivelele măresc accentul actorului.

b. Focul actorilor

c. Contrastul, mai ales între cei ce stau jos și cei ce stau în picioare. Cînd e posibil, actorii cu text scurt trebuie să stea jos, iar cei cu text mult trebuie să stea în picioare.

d. Actorul care vorbește nu va fi întotdeauna centrul atenției pentru toate părțile sălii. De aceea, <u>reacția</u> altor actori față de ceea ce se spune pe scenă devine mai importantă decît pe scena cu prosceniu - căci este tot ce pot vedea unii spectatori la un moment dat.

2. Vizibilitatea.

Problemele accentului în teatrul cu prosceniu devin în cazul scenei centrale simple probleme de a-i face pe actori vizibili. Fiecare parte a auditoriului trebuie să poată vedea mereu cel puțin fața unui actor.

a. Scene cu două personaje.

(1) Walden Boyle subliniază necesitatea pentru fiecare actor de a se întoarce cu spatele în așa fel ca să dea cea mai bună vizibilitate celui mai mare număr de spectatori (<u>Punerea în scenă centrală și flexibilă</u> - Los Angeles, 1956)

(2) Amîndoi actorii nu trebuie să stea niciodată în același timp cu fața în aceeași direcție.

(3) Păstrarea unei distanțe între cei doi actori asigură o mai bună vizibilitate decît dacă joacă aproape unul de altul. Actorii trebuie să stea atît de departe unul de altul, cît le permite

bună justificare şi trebuie găsite modalităţi de a-i depărta după ce s-au apropiat.

(4) In afară de cazul cînd joacă cu spatele spre o anumită parte, actorii trebuie să evite pe cît posibil să stea faţă în faţă. Unul sau amîndoi actorii trebuie să păşească lateral şi să se "deschidă", privind la partener din poziţia un sfert, ier nu faţă în faţă (Vezi Kelly Yeaton, "Arena Production", New York, 1956).

(5) Scenele între două personaje pe o sofa prezintă probleme speciale. Sofaua îi sileşte pe amîndoi actorii să stea cu faţa în aceeaşi direcţie şi cu spatele spre aceeaşi parte a sălii. Regizorul trebuie să găsească modul de a învinge acest inconvenient aşezîndi pe unul din actori pe braţul sofalei, făcîndu-l să-şi ridice picioarele şi să şadă lateral, să-şi întoarcă corpul de jur împrejur etc.

b. Scenele cu trei personaje :

Aceste scene se mînuiesc mai uşor decît cele cu ~~două~~ personaje. Un triunghi deschis funcţionează bine ~~scenă~~ fiecărei părţi a auditoriului să vadă din faţă cel puţin un actor.

c. Aşezaţi cît mai multe personaje minore la periferie pe laturile scenei pentru a justifica mişcarea spre ele a personajului principal care se adresează celorlalţi.

(2) Eliminaţi sau combinaţi personajele minore pentru a reduce numărul celor aflaţi în scenă deoarece fiecare personaj contribuie la sarcina de a menţine vizibilitatea personajelor principale.

(3) Unde este nevoie de mase mari de oameni, folosiţi nivelul pentru a-l face vizibil pe vorbitor - care se va urca pe o bancă, o masă sau o piatră de decor.

(4) Figurile minore care pot să şadă sau să stea culcate pe jos în mod justificat, ajută la o bună vizibilitate.

(5) Figurile minore pot sta în culoarele dintre rînduri sau chiar în spatele spectatorilor.

B. Mişcarea

Toate obiectivele mişcării, date în cap.8, care izvorăsc din sensul lăuntric se aplică în egală măsură la scena centrală şi toate obiectivele ce izvorăsc din necesităţi tehnice sau funcţionale se aplică cu excepţia provocării mişcării spre fundul scenei şi a mobilării scenei sau a refacerii echilibrului. Totuşi scopul principal pentru care regizorul trebuie să folosească mişcarea în scena centrală este de a varia compoziţia, aşa încît fiecare sector al sălii să vadă din faţă pe fiecare actor principal cel puţin odată în fiecare moment dramatic, scenă sau replică.

1. Teoria "parcului pe frigare".

Cu toate că actorul trebuie să se întoarcă cu faţa către fiecare sector al sălii în cursul unei scene, el nu trebuie s-o facă în mod mecanic sau să se rotească de la un sector la altul în mod continuu ca un porc pe frigare.

2. Un mod mai bun de a concepe mişcarea actorului este sugerat de termenul creat de Margot Jones, "a face rotaţia" (Theatre-in-the-round, New York, 1951). In timpul unui text mai lung - o conversaţie telefonică, de pildă - actorul trebuie să găsească justificarea de a-şi întoarce corpul în toate direcţiile.

3. In teatrul cu scena centrală ca şi în cel cu prosceniu, mişcarea trebuie justificată din interior. Intrucît este nevoie de mai multă mişcare, din partea actorului se cere mai mult spirit inventiv în căutarea unei mişcări justificate. Este important mai ales de a găsi justificarea pentru a se depărta de parteneri chiar în timp ce actorul vorbeşte cu ei (pe baza principiului frazelor tari şi slabe).

4. Un tablou scenic nu poate dura tot atît cît şi în teatrul cu prosceniu. Kelly Yeaton a spus: "Nici o grupare nu e proastă dacă nu durează mult".

5. Mobila trebuie plasată în colţurile exterioare ale ariei de joc în scopul de a motiva mişcarea centrifugă - de la centru spre perimetru.

6. Principiul de mişcare pe textul său propriu se aplică în teatrul cu scenă centrală la fel ca şi în cel cu prosceniu, în afara de cazul cînd reacţia unui personaj faţă de ceea ce se spune poate deveni tot atît de interesantă ca şi cuvintele însăşi.

7. Intrările şi ieşirile.

Intrările şi ieşirile vor fi inevitabil mai puţin accentuate decît pe scena cu prosceniu. In afară de cazul unor construcţii create special pentru scena centrală, este rareori cu putinţă ca un actor să dispară prompt dintr-o arie luminată. Se pot sugera următoarele modalităţi de tratare a acestei probleme :

a. Tratarea pasajelor de trecere prin care actorii intră şi ies ca ceva convenţional, de a le menţine în întuneric şi de a considera că actorul se află în afara scenei deîndată ce intră într-un asemenea spaţiu, astfel încît celelalte personaje să fie libere de a continua dialogul fără a aştepta ca el să dispară.

b. Considerarea pasajelor drept arii de joc, actorii fiind lăsaţi să vorbească în timp ce traversează pasajele. Dezavantajele acestui procedeu constau în faptul că în acest caz este nevoie ca pasajele să fie luminate, o parte din public trebuie să-şi răsucească corpul într-o poziţie incomodă, pentru a-i vedea pe actori şi întreaga asistenţă devine mai conştientă de ceilalţi spectatori decît este de dorit în timpul acestor intrări şi ieşiri.

c. Plasarea uşilor într-un perete parţial, publicul aşezîndu-se în potcoavă în jurul lui (punere în scenă flexibilă) oferă cel mai bun compromis într-o piesă în care intrările şi ieşirile sînt importante.

d. Folosirea uşilor sălii pentru actori - cu toate că regulamentele contra incendiilor interzic mascarea luminii de la uşi.

e. Revizuirea unor replici de intrare şi ieşire în sensul ca o replică accentuată de intrare să fie precedată de mai multe replici atenuate, şi o replică accentuată de ieşire să fie urmată de mai multe fraze atenuate, permiţînd actorului să continue traversarea pasajului

într-un sens sau altul fără a sacrifica un text semnificativ.

f. Traversarea cît mai rapidă a pasajelor de către actori reducînd la minimum momentele neplăcute cînd actorii trebuie să treacă pe lîngă spectatori, primejduind iluzia

8. Fixarea şi memorarea mişcării.

Nu există o terminologie specială pentru scena centrală. Unii regizori îşi dau indicaţiile bazîndu-se pe:

a. Busolă - traversare nord, traversare sud-est, etc.

b. Cadranul ceasului - traversare spre ora 9, ora 4 etc.

c. Sectoarele sălii, cum sînt indicate pe bilete - traversare spre sectorul B, sectorul D, etc.

d. Localizarea mobilierului şi obiectelor în mintea actorilor - traversează spre sofa, pleacă de la Robert înspre grup etc.

C. Voce.

Cu toate că scena centrală cere mai puţină comunicare vocală decît un teatru mare cu prosceniu, este surprinzător să descoperi că este nevoie de mai multă comunicare în teatrul cu scenă centrală decît într-un spaţiu de aceeaşi mărime folosit pentru teatrul cu prosceniu. Motivul este evident - spatele actorului îl desparte în mod constant de public şi consoanele, în special consoanele finale, foarte importante pentru înţelegerea textului, se pot pierde uşor dacă spectatorul nu vede expresia facială care le însoţeşte şi nici nu aude vorbirea direct.

IV. Problemele tehnice ale teatrului - în-rond.

A. Decorurile.

Unii regizori de teatru-în-rond au găsit procedee ingenioase folosind un perete al sălii lor sau un pasaj între două sectoare ale sălii pentru crearea minimului de decor necesar acţiunii un portal de care atîrnă glastra de flori sau un perete pe care poate fi atîrnat un tablou etc.

2. Uşile şi ferestrele pot fi create prin:

a. Pantomimă.

b. Plasarea lor la capetele pasajelor.

c. Utilizarea intrărilor reale ale încăperii.

d. Uşi şi ferestre sumare din tuburi de aluminiu sau stinghii subţiri de lemn.

3. Oglinzile şi tablourile pe pereţi pot fi mimate cu succes dacă actorul este veridic şi convingător.

4. Schimbările de decor pot fi efectuate astfel :

a. Actorii din echipă, care îi joacă pe chelneri, subrete sau lachei pot schimba mobila şi accesoriile sub ochii publicului în pauză. Schimbările trebuie învăţate atent la repetiţii, făcute în personaj şi fără grabă.

b. Membri echipei tehnice, în haine de lucru adecvate şi curate fac schimbările sub ochii publicului în pauze.

c. Membri echipei tehnice sau actorii execută schimbările pe întuneric în timpul intervalelor întunecate între scene. Ei trebuie să fie îmbrăcaţi în negru, să cunoască perfect fiecare mişcare şi să aibă o muzică care să acopere zgomotul mutării. Schimbările complicate nu trebuie efectuate pe întuneric, deoarece publicul se poate nelinişti sau plictisi.

d. Folosirea unor decoruri simultane şi a schimbării de lumină. Aria scenică poate fi împărţită în două sau mai multe părţi, separate prin lambriuri, gărduleţe foarte joase sau contururi de pereţi.

B. Recuzita.

In teatrul cu scenă centrală mobila şi recuzita preiau multe din funcţiile decorurilor - localizarea acţiunii, crearea atmosferei, intensificarea accentului asupra unui actor.

1. Toate mobilele trebuie să fie <u>joase</u> - niciodată mai înalte decît nivelul ochilor spectatorilor din primul rînd, de preferinţă chiar mai joase. Fotoliile mari cu speteze se exclud, după cum se exclud şi pianele, şemineurile sau bufetele înalte. (Uneori asemenea obiecte pot fi plasate la un mic perete situat între sectoarele

sălii).

2. Spatele mobilelor trebuie să fie pe cît se poate asemănător cu fața lor.

3. Este indispensabilă o deplină autenticitate a accesoriilor de mînă. Un joc de cărți va cere așezarea lor prealabilă, ziarele, amestecarea băuturilor și scenele cu mîncare sînt văzute îndeaproape de public și nu pot fi simulate.

4. Cînd accesoriile sînt pantomimate, trebuie să existe o consistență și o unitate în cadrul stilului spectacolului.

5. -Carpetele, covoarele de iarbă sau plantele pot fi folosite pentru a demarca diferite arii de joc.

6. Lămpile cu picior, vasele sau accesoriile ornamentale înalte nu vor fi folosite.

C. Costumele.

Multe elemente de culoare și stil în piesele de epocă trebuie înlocuite prin costume. Ca și recuzita ele vor fi văzute îndeaproape din față și din spate. Costumele moderne trebuie frecvent călcate curățate, în special de machiaj la gulere.

D. Machiajul

Machiajele grecoaie de caracter sînt deseori neconvingătoare pe scena centrală. Aceasta este o problemă serioasă pentru actorii tineri care joacă roluri de bătrîni. Regizorii teatrelor - în -rînd tind să facă o distribuție cît mai apropiată de tipul actorilor și să se bazeze prea puțin pe machiaj.

E. Luminile.

Timpul și banii investiți în decoruri în teatrul cu prosceniu trebuie cheltuiți pentru o aparatură de lumini destul de pretențioasă în teatrul-în-rond, deoarece luminile contribuie mult la crearea atmosferei și a accentului.

1. Aparatura de lumini trebuie plasată în așa fel ca fasciculele de lumină să cadă cît mai puțin asupra spectatorilor.

2. Faţa actorului trebuie să fie bine luminată din toate părţile.

3. Tabloul de distribuţie trebuie plasat în aşa fel ca tehnicienii de lumini să poată vedea aria scenei.

4. Vopseaua fluorescentă trebuie folosită pentru a marca pasajele şi toate locurile pe care actorii trebuie să le găsească pe întuneric.

5. Stingerile totale sau parţiale devin echivalente cu cortina

6. Închiderea unei draperii sau scăderea luminozităţii poate fi sugerată prin pantomima actorului însoţită de o scădere bine ritmată a intensităţii luminii.

7. Muzica

Alături de lumină, muzica serveşte pentru substituirea cortinei în creşterea tensiunii unei scene pînă la punctul culminant şi punctarea sfîrşitului ei. Folosirea muzicii a devenit un standard în teatrul-în-rond, deoarece elimină zgomotul pe care îl fac actorii care intră pe scenă pe întuneric şi pe care îl produc schimbările de decor. Dacă se poate, vor fi folosite sisteme de sunet stereofonic.

G. Efecte sonore

Sunetul autentic constituie deasemenea un substitut preţios pentru pierderea elementelor vizuale ale spectacolului. Ceea ce în teatrul cu prosceniu este numai un "sunet extrascenic" poate deveni în teatrul-în-rond o parte importantă a efectului general, învăluindu-i pe spectatori şi intensificînd sentimentul lor de participare împreună cu actorii la situaţia dată.

V. <u>Punerea în scenă flexibilă</u>.

Acceptarea de către spectatori a scenei centrale a deschis multe posibilităţi noi şi interesante pentru un teatru flexibil în care amplasarea scenei şi a publicului este croită după cerinţele fiecărei piese. Printre cele mai reuşite cităm :

A. Scena în potcoavă sau în amfiteatru

Această formă conţine unele din aspectele cele mai valoroase

ale teatrului cu scenă centrală cu o arie scenică încongurată din trei părţi de spectatori.

1. A patra latură a scenei în potcoavă se foloseşte cu succes pentru uşi, ferestre, decor şi rec uzită care ar împiedica vederea pe o scenă centrală.

2. Scena în potcoavă este o aproximare modernă a teatrului shakespearian Globe şi ca atare se pretează foarte bine la prezentarea pieselor lui Shakespeare, cu scene care alternează între aria proscheniului şi aria în potcoavă. Si teatrul antic grec era în amfiteatru.

B. Scena în formă de L.

Cînd publicul este aşezat pe două în unghiuri drepte, se creează şi mai mult spaţiu pentru decoruri de fundal în maniera proscheniului. Publicul aşezat în formă de L este un aranjament tot atît de vechi ca şi primele teatre cunoscute în insula Creta.

C. Scenă cu două capete.

Cînd publicul stă pe două părţi paralele se creează o arie de joc în centru cu elemente scenice la capete. Aceasta se pretează foarte bine la piese ca „A douăsprezecea noapte" şi "Henric al IV-lea" unde evenimentele alternează între două locuri de acţiune.